



БЕОГРАД

12–14. IX 2012.

НАУЧНИ
САСТАНАК
СЛАВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ

РАЗВОЈНИ ТОКОВИ СРПСКЕ
ПОЕЗИЈЕ

I ТОМ

42/2

БЕОГРАД, 2013.

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

**РАЗВОЈНИ ТОКОВИ СРПСКЕ
ПОЕЗИЈЕ**

За издавача:
Проф. др *Бошко Сувајић*

Редактори:
Проф. др *Злата Бојовић*
Проф. др *Душан Иванић*
Проф. др *Јован Делић*
Проф. др *Бошко Сувајић*
Проф. др *Тихомир Брајовић*
Проф. др *Александар Јерков*
Проф. др *Томислав Јовановић*
Доц. др *Александра Корда-Петровић*
Др *Весна Матовић*
Проф. др *Ана Кречмер*
Проф. др *Владислав Лубаш*
Проф. др *Герхард Ресел*
Проф. др *Галина Тјанко*

Технички уредила и штампу водила:
Мина Бурић

Коректор:
Мина Бурић

Преводи резимеа са српског на руски језик:
Светлана Гољак

Овај Зборник је штампан уз помоћ Министарства просвете, науке
и технолошког развоја 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 978-86-6153-142-2

Александра Б. ВРАНЕШ*
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

БИБЛИОГРАФИЈА О СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

У сталној борби за што већим бројем претплатника, који радије ишчитавају политичке од литерарних листова, уредници периодичних гласила током друге половине 19. века тежили су да објасне и себи и „публикуму” зашто се многи мањи листови и часописи гасе и пре него што су обликовали своју физиономију. „Опште стање умно, политичко, економно, у српскога народа, не може да да ни публику која би тражила и ценила књижевне производе ни много књижевника који би у самој ствари били светли учитељи свога народа”.¹ Узроке спором напредовању књижевности појединци су налазили у чињеници да у Србији „нема великих вароши”. Стојан Новаковић, међутим, наглашавао је да у Аустрији има великих вароши, али ни у њој књижевност боље не напредује. Прави „узрок нашој незгоди у продавању и протурању књига”, писао је Стојан Новаковић, „у томе је што нема књижевне публике у правом смислу. Нема много људи који би куповали књиге не да потпомажу писца, не да учине родољубну дужност него рад потребе, из унутрашњег покрета свог”. Да је чак књижевна публика и оформљена, чему школа треба да пружи знатан допринос, недостајао би за достизање циља „бољи обрт производа књижевних”. Мишљење српских писаца о овом проблему није се променило набоље ни двадесетак година касније. Љубомир Ненадовић одговара Јовану Дучићу, уреднику *Зоре*: „Шта мислим о српској читалачкој публици? – То сам већ једном казао у једном свом чланку у *Српском прегледу*: Српске читалачке публике нема; ни оне која књиге купује, ни оне која их са разумевањем чита”.² Српску читалачку публику, по Недићу, чине они који пишу једни за друге, размењују мисли и књиге. Андра Николић, пак, покушава да оправда и незаинтересовану публику и невеште књижевнике: „И што наша књижевност не стоји на тврдим ногама, и што је у нас и публика

* aleksandra.vranes@gmail.com

¹ Књижевни преглед / Андра Николић. – У: *Отаџбина*. – I, 1, 1–4 (1875), стр. 158.

² *Зора*. – IV, 5 (1.05.1899), стр. 156.

немарна и књижевници неспремни, све је то отуд што данашње време није српскоме народу потпуно удесно време за књижевни рад”³.

Можда се у наведеним размишљањима крију и одговори зашто нема библиографије код српског народа. Није да је нема, али је опет нема у мери у којој би требало да буде заступљена. Да време није било удесно за библиографски, као ни за књижевни рад, непорецива је чињеница, али сврха библиографије и јесте у потреби да сведочи, чува податак и не да да се он заборави. Од друге половине 18. века, када појединац, свестрани Захарије Орфелин исписује и своје и наше прве библиографске белешке, библиографија је негована, скромно, али истрајно, у гласилима браће Маркидес-Пуљо и Димитрија Давидовића, уздизана на труду Мушицког, Шафарика, Ђуре Даничића, Стојана Новаковића и Српске краљевске академије, угледајући се највише на стваралаштво познатих руских библиографа, у складу са панславистичким опредељењима својих аутора, до покушаја омасовљавања библиографског деловања кроз истраживања професора Павла Поповића и његових бројних сарадника и потом њихове институционализације кроз оснивање Библиографског центра на Филозофском факултету, вероватно 1920. године, а затим поступног преузимања челних библиографских позиција од стране Народне библиотеке Србије, Југословенског библиографског института, Југословенског центра за техничку и научну документацију, Матице српске и њене Библиотеке, дакле кроз више од два века библиографија ипак у нашем народу није препознавана као битна одредница српског духовног трајања. Било да је време било неподобно због ратних страдања, или због погрешних одлука појединаца, челних у националним кућама, који су симболично затирали библиографију њеном прерадом у рециклирану хартију која добија другу намену, библиографија није стекла ни статус ни значај какав би, баш на политички ветрометном подручју, могла имати. Нарочито је било тешко одредити је придевом припадности српски, који је своје место у наслову и себи адекватан садржај стекао искључиво у Српској библиографији књига до 1944. године, ретроспективној библиографији Народне библиотеке Србије, коју су започели педесетих година прошлог века: Миодраг Живанов, Александар Пејовић... Текућа библиографија, када је изашла из окриља југословенства, зауставила се 2003. немушто на територијалним и државним одредницама, заборављајући језичка и етничка одређења, и ту је остала до данас. Како и доликује кући која ваља да уздиже образовни и културолошки потенцијал нашег народа, Матица српска и припадајућа јој библиотека развијају библиографско деловање у континуитету и са посвећеношћу.

Може ли се, дакле, спознати узрок спором напредовању библиографије, како су се некад за књижевност питали Новаковић, Дучић, Николић. Да ли је проблем у томе што немамо довољно библиографа, или у томе што немамо адекватан библиографски публикум? Допустите да овом приликом то питање оставимо без директног одговора, а да се подсетимо на речи професора Мирослава Пантића: „(...) ми имамо колико се год хоће даровитих песника,

³ Књижевни преглед / Андра Николић. – У: *Отаџбина*. – I, 1, 1–4 (1875), стр. 158.

али (...) немамо ни издалека толико даровитих библиографа; тај дар редак је у нас као благослов бојжи. Према томе, ми се с пуним правом можемо називати народом песника, али у овом тренутку немамо довољно основа да бисмо се могли назвати и народом библиографа, и уопште информатичара, документариста, стрпљивих истраживача и копача руда запретаних у безмало недогледном мору штампане хартије и архивских записа”.

Где су се и када сусретали даровити песници и даровити библиографи?

Пре свега у српској периодици. У *Смесицама Летописа сербског* Магарашевић, угледајући се на Кепена, мада сличније издавачком каталогу него библиографији, наводи име и презиме аутора, издавача дела, некад наслов,⁴ од четврте „частице” за 1827. у првом плану је, доста неубичајено, место издавања.⁵ Прегледан је пример пописа објављених публикација („смесице” у броју 8 за 1827. годину), „учитеља трјестанског” Јефте Поповића, у којем се први пут у виду библиографске анотације цитирају стихови. Овим библиографским прегледом издавачке делатности Јефте Поповића обухваћени су „*Осман* Ивана Гундулића, *Идилија*, *Сузе Радмилове* спеване по Влаху Минчетићу Дубровчанину”; од књига „далматински” назначује ове: „1. Букаркиња (Трагедија Акил; 2. Букаркиња Сунчаница; 3. Букаркиња Љубица; 4. Пјесма. Трубља славинска, на похвалу Бана Зринскога; 5. Пјесма од Радоње; 6. Пјесма од Дервишата; 7. Различне пјесме од различни пјесмотвораца; 8. Јеђупка (Арапска жена). От сопствени пак именује ове: а) Мизиада. Описаније земаља Србије и Босне, које су се називале у предња времена Мизиом (Медиа супериор ет инфериор); (...) б) Јевтај. Из Св. Библије из књиге Судеј. Описаније живота Јевтаја, судије израилског рода у четири песме. Прелази 1000 складова; в) Исповести. Разни случаји у животу, који се догодили; г) Милош Обилић. Бесједно пјесмотворство; д) Разни Сонети благодјетелима и пријатељима поднешени; ђ) Пјесме разне благодјетелима и пријатељима састављене; (...)”.⁶

Милош Поповић је на страницама *Пештанско-будимског скоротече* од првог броја (2. 07. 1842), попуњавао на смену две рубрике: *Преглед литературе* и *Књижевне вести*, захваљујући личним контактима, или преузимањем новости из других часописа. Тако је „гроф Орсаг Почић”⁷ у броју 15 од 18. априла 1844. приложио вест да ће се у Бечу од маја месеца почети издавати „*Славјанска антологија изрукописа дубровачки пјесника* с приставком народни попјевка, важно и јединствено дјело”. Ову праксу задржао је и Димитрије Теодоровић, који је, након Поповића, наставио да уређује *Пештанско-будимског скоротечу* (до јуна 1844). Да би одржао рубрику *Књижевна известија*, преузимао је вести из *Данице*, *Подунавке*, или се ослањао на своје сараднике, Александра Андрића, који пише *Пут по књижевству*; Милоша Радојчића, у чијем се раду *Нешто о србским народним песмама* истиче *Библиографични*

⁴ Исто. – 5 (1826), стр. 167, 172.

⁵ Исто. – 4 (1827), стр. 161–162.

⁶ Исто. – 8 (1827), стр. 168–173.

⁷ „Медо Пуцић (12. 3. 1821–30. 6. 1882), потомак дубровачке патрицијске породице, песник научник, политичар” (Народна енциклопедија /Ст. Станојевић), стр. 609.

преглед *Славенски народни досад скупљени песама* П. Ј. Шафарика. Вреди забележити да Александар Андрић по први пут међу шест библиографских јединица, од којих три анализира, а три само набраја, представља и четири песме и један превод објављене у *Скоротечи* и *Летопису*, чиме прилог у часопису постаје предмет обраде.

У *Вили*, листу за забаву, књижевност и науку, Стојан Новаковић критикује уредништва за несавесно преузимање непроверених и исхитрених података, ради чега се читаоци уводе у заблуду да су у Београду објављене две збирке изворних народних песама *Избор најлепши јуначки и љубавни песама* и *Србске јуначке песме* од П. Зорића, а то су, у ствари, „екземплари који ће само у библиографији чинити један број више, а у књижевности им је најнижа служба – јер ниједно нису српске народне песме, него су у првој различите књижевне песме покупљене из збирака и листова у песмарицу, за певање по друштвима, (...) а друго, иако се зову српске јуначке, нису песме народне, него П. Зорићеве и он сам зна зашто је збирки својих песама тако име изабрао!”⁸ Кривица за овакво оглашавање не пада само на уредништво новина, писао је Новаковић, већ и на саме писце, који се „никако не старају да им књиге буду забележене међу сувремену књижевност; често их и не огласе како треба, неки се и крију, и тако наша библиографска статистика остаје једнако врло непотпуна”. Сам Новаковић је у својој библиографији, поред своје прве и једине збирке песама, одмерено и објективно забележио податак о строгој критици коју је на њу објавио Коста Руварац и тако зауставио његову песничку каријеру.

Персонална библиографија слика је живота и рада истакнутих „јединоплеменика” не би ли се „роду познатије” учинило, како је још у другој деценији 19. века, у име „народне чести и ползе”, истицао Георгије Магарашевић. Она може пописивати писано стваралаштво аутора који је предмет библиографије, или других аутора који су анализирали његове биографске податке или радне научне, стручне и уметничке резултате.

Давидовић је први профилисао биобиблиографију код Срба, али је Георгије Магарашевић једини у то време нагласио њен значај и потребу за њом у свакој, па и нашој средини. Биобиблиографски приступ био је заступљен и у радовима Георгија Николајевића, уредника Србско-далматинског магазина, који је представио живот и дело „писатеља дубровачких који су 1600. цветали”,⁹ Ивана Фрањина Гундулића са 12 „разновидни сочиненија”, Ива Шишка Гундулића, аутора три драме, Јунија Палмотића, од чијих је четрнаест дела, десет обухватио једном библиографском јединицом, Јакова Палмотића, Георгија Малиожића, Паска Примовића, Влаха Јере Минчетића, Вица Поца, Стијепе Ђорђија, Ива Гучетића, Бара Бетеру и Петра Богашиновића, међу чијим радовима су се нашли и њихови необјављени рукописи. Када је сматрао да живот једног дела заслужује посебну пажњу, пружао је читаоцима и додатна објашњења, каквих није било у за све библиографским је-

⁸ *Вила*. – 2, 29 (17. 7. 1866), стр. 579.

⁹ *Spisateljji dubrovački koji su 1600. cvetali / Georgij Nikolajević*. – U: *Srbsko-dalmatinski magazin*. – (1840), str. 5–14.

диницама. Један од описа, ретко обимних у овој библиографији, а сасвим штурих и површних у ширим оквирима, односи се на *Османиду* Ива Франа Гундулића: „Велико сочиненије названо *Османида* од 20 песама, у којима је стихотворац певао дику и част краља Владислава и народа политичког, а худу срећу и прекорну смрт цара турског Османа. Од ови 20 пјесана, две су, 14. и 15, биле изгубљене; гдикоји говоре да су ји иста Господа Дубровничка због политике, коју су тада спрам Турског двора носити морали, затрпали и на огањ бацили, јербо је у њима доста грдно против Турака говорено, но после неколико година Петар Сорго ове је две изгубљене пјесне сложио, и тако цјело витешко дјело испунио. Ово сочиненије у исто готово доба и Мартекини у Дубровнику 1826. и Јевто Поповић србским словима у Будиму 1827. дао је штампати”.¹⁰

Персоналних библиографија, ако у њих укључујемо и прегледе књижевног стваралаштва појединих аутора поводом годишњица (нпр. библиографија Владимира као додатак беседи Чедомира Мијатовића, којом је обељена педесетогодишњица Јакшићевог књижевног рада), или додељивање награда, у рубрици књижевних вести и приказа није било мало. Најчешће су биле у *Новинама сербским*, *Летопису сербском* и *Подунавци*. Ипак, ретке су биобиблиографије које су саме себи биле сврха, а њихови писци нису различити, већ, углавном, исти и веома малобројни.

Од 1887. године, када је постао хроничар збивања у Српској краљевској академији, Годишњак ове најзначајније српске културне институције неизоставно је доносио биобиблиографије својих редовних и дописних чланова. Тиме је персонална библиографија утемељена и у наредним годинама обогаћена. Претходно пружен увид у развитак персоналне библиографије даје за право да утврдимо да је Годишњак Српске краљевске академије испунио огромну празнину у тој области. Представљајући радну биографију и списак штампаних дела новопримљених академика њиховим колегама и осталој културној јавности, Српска краљевска академија је, као раније Друштво српске словесности и Српско учено друштво за текућу и ретроспективну библиографију, била објединитељ ранијих и иницијатор будућих настојања у развоју персоналне библиографије. Начин систематизације грађе и редослед података у опису нису били унапред задати, нити неприкосновени. Разноликост описа проистиче из чињенице да су аутори већине њих сами академици.

Књижевно стваралаштво познатих личности више није редак и спорадичан предмет интересовања библиографа. Тако је биобиблиографија Јована Јовановића Змаја¹¹ нашла своје уточиште у Јавору, имењаку некадашњег Јовановићевог „белетристичног листа”, садржавајући податке о првој Змајевој песми *Пролетно јутро* штампаној у 86. књизи *Српског летописа* за 1852. годину, о сарадњи у *Седмици*, *Невену*, *Месечару*, *Даници*, *Јавору*, *Комарцу*, *Змају*, о његовом преводилачком и уређивачком раду. Исте године и *Српске*

¹⁰ Isto. – str. 7.

¹¹ *Јавор*. – 30 (25.7.1882), стр. 947–950; 31 (1. 8. 1882), стр. 979–982; 32 (8. 8. 1882), стр. 1011–1014; 33 (14. 8. 1882), стр. 1043–1048; 34 (21. 8. 1882), стр. 1077–1080.

илустроване новине донеле су хронолошки преглед живота и рада познатог песника, корисну персоналну библиографију.¹²

Закорачивши у 20. век библиографски прилози овог типа не само да постају бројнији, већ тек тада губе карактеристику пригодности и теже свеобухватности и потпуности. Типични примери су радови објављивани у *Јужно-словенском филологу*, *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор*, *Књижевном северу* и *Страном прегледу*.

Биобиблиографски прилог о Петру II Петровићу Његошу потекао из пера А. Г. (Андра Гавриловића) допуна је ранијим студијама Светислава Вуловића¹³ и самог писца Андра Гавриловића.¹⁴ У њему не само да су сакупљени непознати подаци о нештампаним Његошевим песмама већ је исправљена грешка у датирању једне штампане. Ту исправку омогућила је, управо, једна у низу књижевних вести, које су у овом раду истакнуте као надокнада за континуирану библиографију. Вест је објављена, како преноси Андра Гавриловић, у 35. броју *Скоротече* од 4. маја 1844. и по њој година настанка песме *Три дана у Тријесту* померена је са 1847, како је претпостављао Св. Вуловић, на 1844. Она гласи: „Књижевна вест. Владика Црногорски дао је у Бечу печатати једну сербску песму под насловом *Три дана у Триесту*, која се, гледајући на форму, као и управо поетическим мислима верно одликује. Он пева у њој о изображењу, морју, трговини, бродарству и душевном животу’. Ова вест је утолико вреднија што поменути брошуру, не обавестивши се у *Скоротечи* о њој, није пописао ни Стојан Новаковић у *Српској библиографији*”.

Андра Гавриловић је и аутор биобиблиографских чланака о Ђури Јакшићу,¹⁵ где открива 7 песама неукључених у песникову штампану збирку; и о Филипу Вишњићу, када за постанак народне песме *Почетак буне против дахија* одређују године након 1809.

Након Другог светског рата интересовање библиографа се, чешће него што је то бивало раније, усмерава ка угледним и заслужним појединцима, те је број и квалитет персоналних библиографија нагло порастао. То је и поуздан пут за стварање чврстог ослоња у изради завичајне и националне библиографије, али само ако су истраживања свеобухватна, проверена, вишеаспектна, што укључује: 1. детаљно упознавање са биографским подацима; 2. проучавање познате објављене грађе; 3. успостављање контаката са аутором лично, а ако није жив, са члановима његове породице, пријатељима, познаницима, комшијама, исписницима, савременицима; 4. упознавање са његовом личном библиотеком, ако је сачувана, рукописним делима, архивском грађом и приватним исписима, ако су доступни, али само под условом да за њихово коришћење постоји одобрење; 5. утврђивање ауторства за анонимне

¹² *Српске илустроване новине*. – 34 (30. 11. 1882), стр. 350–351.

¹³ *Годишњица Николе Чутића* – књ. 1 и 7.

¹⁴ Исто – књ. 19.

¹⁵ Исто – год. 1, 4 (15. 2. 1900), стр. 42–43.

радове, или оне потписане иницијалима, псеудонимима, апелативима, или на неки други начин.¹⁶

Пример оваквог истраживања је *Библиографија Ђуре Јакшића*, коју је сачинила Силвија Ђурић поводом обележавања јубилеја стогодишњице пишчеве смрти и стопедесетогодишњице његовог рођења. Ова исцрпна персонална библиографија обухвата све штампане радове песника од 1853. до 1981. године, укључујући сва прештампавања, преводе, компоноване текстове и личну преписку, распоређене по хронолошком принципу. Други део чини *Библиографија радова о Ђури Јакшићу*, чак и песама њему посвећених, која обухвата све белешке о њему без обзира на њихову вредност и обим, у којој су јединице разврстане према ауторима. Информативну апаратуру уз библиографију (од 3556 јединица) чине регистри наслова радова Ђуре Јакшића, први стихови песама, превода, као и ауторски и хронолошки регистар радова о Ђури Јакшићу.

Зборници научних радова посвећених одређеном песнику, нарочито у издањима Института за књижевност и уметност (*Књижевно дело Растка Петровића*, 1989, аутора Гојка Тешића), Задужбине Десанке Максимовић, краљевачке Народне библиотеке „Стефан Првовенчани“ у едицији Повеља (*Борислав Радовић песник*, 2003, аутора Дејана Вукићевића; *Милосав Тешић песник*, 1998, аутора Душице Потих; *Бранислав Петровић песник*, 1999, аутора Дејана Вукићевића), Матице српске у Библиотеци Змајева награда (*Поезија Душка Новаковића*, 1999, аутор библиографије Марија Јованцаи; *Поезија Јована Христића*, 1997, аутора Марије Јованцаи), Културног центра Прометеј (*Књижевно дело Јована Грчића Миленка*, 1998, аутора Мирјане Брковић), Драганића (*Васко Попа, Песнички зборници*, 2008), садрже углавном грађу за библиографију, свесни недовољности времена и простора својих истраживања, односно селективну библиографију, у којој је овај принцип уведен свесно према задатим оквирима и намени.

Библиографија као практична делатност и теоретска дисциплина развила се из пописа рукописа и рукописних књига, што јој и данас, у време развоја археографије као самосталне научне гране, даје право да рукописе третира као предмет свога интересовања.¹⁷ Други разлог који подржава овак-

¹⁶ На тај начин проучена и педантно описана грађа захтева и адекватну систематизацију. „Ако се неки аутор бавио не само писањем властитих дјела, него и приређивањем или превођењем туђих, онда се примјењује најчешће овај класификациони систем: а) самосталне књиге (и сепарати), б) прилози у периодици, ц) приређивачки рад, д) преводилачка дјелатност, е) литература о аутору чију смо библиографију радили“. Наравно, распоред грађе може бити и значајно другачији, на пример, без раздвајања самостално и несамостално објављених радова; по хронологији, без обзира на тип рада; по предмету итд., али примењени приступ мора бити аргументовано образложен у уводним напоменама и доследно спроведен.

¹⁷ Постојећа хетерогеност каталожке обраде, макар имали у виду само приступе Народне библиотеке Србије, САНУ, Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, Задужбине Десанке Максимовић, Задужбине Ива Андрића, штети упознавању самог рукописа. Сваки аутограф, без обзира да ли је писан руком или писаћом машином, да ли је први примерак, копија са исправкама, препис на чисто, лични или туђи, превод, интегралан текст или вештачка целина, целовит или фрагмена-таран, представља духовни производ свога аутора и уникатан је за библиографа. Налазећи се пред различитим рукописима, библиограф мора тежити прегледности, поузданости, унифицираности и доследности описивања, које је могуће постићи ако се подаци

во одређење је тежња ка обухватности и свестраности персоналних библиографија, чији су саставни део, уз различите врсте књижне и некњижне грађе, и аутографи, као преписи и изворна оригинална дела, било да су рукописи, машинописи, или компјутерском технологијом умножена остварења. Ови последњи намећу и дилему везану за јединственост рукописа, равну оној коју је својевремено изазвала штампана према рукописној књизи.

Истакнути јубилеји или издавање целокупних и сабраних дела често су у нас поводи за исписивање библиографије објављеног стваралаштва и рукописног наслеђа. Његошева библиографија савесног истраживача Добрила Аранитовића која ће се појавити у издању Матице српске, библиографија дела Десанке Максимовић од 1920. до 2011. године, библиографски описи рукописа Ивана В. Лалића, наглашавају, односно откривају и податке које су каткад песници, и аутори уопште, склањали и од самих себе и од других. Тако се тек из Десанкиних рукописа могу спознати значајне Десанкине интервенције на појединим препевима Душана Ђуришића,¹⁸ великодушно преузимање одговорности за преводе Радована Зоговића, потпуно нова дела о чијем се постојању ни не слуги,¹⁹ или се могу установити пропусти недовољно поузданих приређивача.

битни за описивање рукописа разврстају у три групе: 1. подаци који се односе на аутора и садржај дела; 2. подаци о месту и времену настанка рукописа; 3. подаци о материјалним и техничким особинама рукописа. Првој групи података припадају: пуни утврђени облици презимена и имена аутора (у одредници), псеудоним, књижевно име, иницијал којим се аутор потписао на рукопису; наслов, поднаслов, упоредни наслов текста, припадност одређеном књижевном роду и врсти, опис аутографских исправки; почетак и крај обрађиваног текста, што је нарочито битно за сачуване фрагменте, али и за поезију, што омогућује прављење индекса почетних и завршних стихова, корисних за текстолошка истраживања. Место и година настанка текста припадају формалном кругу података, који обухвата и техничке особине рукописа: број листова и страна, тачне димензије у сантиметрима, врсту повеза, ако постоји, начин и боју исписа, писмо и језик, као и тип потписа, заправо да ли је уопште потписано, и ако јесте, да ли је то учињено писаћом машином, руком, или на оба начина. Допуну и објашњење пружају напомене. Подаци који су специфични за преписку односе се на пошиљаоца и примаоца као индивидуална лица, а не на институције, с обзиром да присуство институције мења карактер преписке из књижевне у документ, који се обрађује према постојећим правилима за архивације. Комплетност описа омогућавају подаци о месту, датирању и врсти преписке (писмо, разгледница, дописница).

¹⁸ Често је добронамерно и зналачки Десанка Максимовић исправљала преводе појединих књижевника који су је молили за мишљење и помоћ. О томе у заоставштини сведочи превод песме Бориса Дубровина, који је сачинио Душан Ђуришић. У пропратној белешци, уз послату песму прекуцану писаћом машином, Ђуришић моли песника да му помогне у тражењу речи. Рекло би се, ако ми тај поступак сада добро тумачимо, да је прво уносила руком исправке у његов текст, а потом је, осећајући потребу за већим интервенцијама препевала целу песму, бележећи је руком на папиру без линија и уредно је потписујући, што је веома, веома ретко чинила, али не својим именом и презименом, иако је препев потпуно нов и другачији, већ именом Душана Ђуришића. Даља истраживања, којима су библиографски описи само незаобилазан предлог, могла би открити која је верзија препева Дубровинове песме објављена и под чијим именом, али су већ ова сазнања довољан показатељ о простосрдчности, великодушности, спремности да помогне и потпуном изостанку сујете.

¹⁹ Драма *Љубав, љубомора и остало*, сачувану у рукопису, каткад и на папирима, мало већим од каталожног листића, настала на подстицај Војислава Милановића, садржи целине: *Увод; Мачкица, картање; Долазак; Ањин (Марта и Ања); После одласка Ањиног кући (Петар и Марта); Петар, арта после посете Ањи; Други разговор Ање, Марте, Петра и Сузана; Ања, Марта, Петар, Душан; Ања, Марта, Петар – вечера; Петар, Ања; Марта их затиче загрљене; Ања, Марта, Петар; Марта, Петар – сутрадан; Петар, Марта; Три слике руком дописане – последње.*

Сабрана дела Владислава Петковића Диса опремљена су и биобиблиографијом поузданог професора и истраживача Новице Петковића и могла би бити потпуно самостална монографска публикација да јој аутор као природно окружење није успоставио песникове записе и преписку.

Нарочито ваља нагласити амбициозни и акрибичан библиографски истраживачки рад Гојка Тешића у чијем су фокусу интересовања бивали Момчило Настасијевић, Раде Драинац, Станислав Винавер, Растко Петровић, све под окриљем Института за књижевност. Током 20. века препознају се и књижевни и научни часописи *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, *Јужнословенски филолог*, *Књижевна историја*, *Књижевност и језик* са библиографском тематиком, као и у годишњим и двогодишњим интервалима објављивања зборника радова са научних скупова посвећених библиографу 18. века др Георгију Михаиловићу.

Но, постоји примедба које умањује значај библиографије, с једне, и онеспокојава нас у тражењу библиографских исписа, с друге стране. Предметне одреднице, односно кључне речи које су често дефинисане недовољно прецизно и неразложно, доводе до тога да велики број претходно поменутих библиографија није могуће пронаћи у доступним електронским каталозима, преко општијих одредница типа поезија, са или без националне припадности. Стога дефинисање тезауруса за претраживање треба да буде резултат договора, као што су то правописне норме или библиографски стандарди. Две значајне куће у бившој Југославији, којима је библиографија била примаран задатак, додуше не само или не никако на пољу поезије, Југословенски библиографски институт и Југословенски центар за техничку и научну документацију, рашчлањавањем државе изгубиле су основ свога постојања, те је одговорност утолико већа на НБС и МС, Институту за књижевност, зашто не и задужбинама и Филолошком факултету.

ЛИТЕРАТУРА

- Вранеш 2001: Вранеш, Александра, *Рукописна заоставитина Десанке Максимовић: попис и опис*. – Београд: Задужбина Десанке Максимовић: Народна библиотека Србије: Филолошки факултет: „Мрљеш”.
- Вранеш 2010: Вранеш, Александра, *Основи теорије и историје библиографије*. Београд: Филолошки факултет; Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске.
- Панковић 1982: Панковић, Душан, *Српске библиографије 1766–1850*. Београд: Народна библиотека Србије.
- Панковић 2009: Панковић, Душан, *Српске библиографије 1851–1872*. Нови Сад: Матица српска.

Vladimir B. OSOLNIK*
Univerze v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slavistiko

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

О АНТОЛОГИЈИ НОВИЈЕ СРПСКЕ ЛИРИКЕ БОГДАНА ПОПОВИЋА И ЊЕНИМ ОДЈЕЦИМА У СЛОВЕНИЈИ

Овај рад разматра сродности и разлике међу књижевнокритичким оријентацијама српских, хрватских и словеначких антологија модерне лирске поезије. Истовремено рад испитује колико су научни приступ, књижевнотеоријски критеријуми и високи естетски стандарди Богдана Поповића у првој половини 20. века утицали на целокупну модерну јужнословенску литературу.

Кључне речи: естетичар Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, српска и јужнословенске књижевности.

Цењеном Међународном скупу слависта на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где се под окриљем МСЦ-а већ 42. пут сусрећемо србокроатисти и србисти у Вукове дане, не треба посебно представљати књижевноисторијске токове кроз историју српске и јужнословенских књижевности, које су на свим подручјима и у свим раздобљима дале значајан допринос разноликости и богатству светске књижевности.

Ипак ћу поновити да је језик највеће достигнуће човечанства и да је књижевност, као уметност и логос речи, највеће достигнуће људског духа. Проистекла је спонтано из лирике, из осећајности, суптилности, наслућеног, доживљеног и подсвесног у бићу надареног појединца: кроз поезију, прозу и кретала се из загрљаја локалног окружења и етноса ка ширим, дубљим сферама етоса и врло ретко, у истанчаним достигнућима изузетних талената, корачала ка општим, универзалним, вечитим људским стањима, осећањима, мислима и делању. Тај пут од митоса, логоса, номоса и полиса, који је очигледан у литерарним процесима на свим континентима, прешле су и књижевности Јужних Словена, међу којима српска књижевност заузима видно, и, у минулим деценијама често, водеће место. Кроз усмену традицију и народне умотворине, познате целом свету заслугом Вука Стефановића Караџића, кроз властиту еру словенске писмености и старословенску средњовековну

* vladimir.osolnik@ff.uni-lj.si

књижевност, и затим током XIX века, после храбрих победа оружја и ума у смелој српској револуцији, у пролећу европских народа, створила је своје препознатљиво национално биће и специфичну књижевност, односно темеље културе новог доба (Јован Скерлић).

У мноштву значајних достигнућа на пољу књижевности на српском језику, називаном по Јернеју Копитару у писмима Јакобу Гриму „*Slavische Sprache des Serbo-Croatisches Folkes*”, живи словенски језик непознатих јужнословенских племена са југоистока древног полуострва Наемоса – турски Балкана, као „*Serbo-Croatische*” или касније „*serbocroatische sprache*” од 1903. г.¹ Истичу се мисли, стихови, творевине и издања, која су настајала заједничким трудом и акцијом родољубивих јужнословенских аутора, многа у Љубљани и у Загребу, крајем XIX и почетком XX века.

После оснивања првог савременог јужнословенског књижевног часописа „Коло” Станка Врза, после оснивања читаоница, новина, Матице хрватске, казалишта, Свеучилишта, Југословенске академије знаности и уметности, „Држављанског законика” – устава империје (у преводима Божицара Петрановића, Франа Миклошича, Димитрија Деметра и Вука Стефановића Караџића), бројних научних филолошких издања: „Граматице и стилистике хрватскога или српскога књижевног језика” Томе Маретића, „Хрватског правописа” и „Рјечника хрватскога језика” Ивана Броза и Фрање Ивековића, рада Ђура Даничића на речнику заједничког језика, уз утицајна дела Вука Стефановића Караџића, односно после достигнућа која су упркос организованом противљењу страних власти афирмисала свестрани потенцијал јужнословенских покрајина у различитим државним творевинама, штампана су и уметничка дела трајне вредности.

Међу тим далекосежно значајним остварењима јужнословенских аутора, чији је европски мисаони ход грубо прекинут избијањем I светског рата, својим интенцијама и богатством садржаја, високим интелектуалним видцима и снагом уметничког надахнућа, трајно интересовање и поштовање многих читалаца изазива *Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића,² издата на позив Матице хрватске у Загребу³ 1911. г. Стогодишњица тог издања била је и повод овом мом прилогу и прилика да изразим своје поштовање цењеном професору Богдану Поповићу.

Њена садржина, оригиналност, разновртност, уметнички индивидуалитет у стиховима, и научни, естетски критеријуми изнети и у њеном „Уводу”, Европи су открили савремени фонд српске и јужнословенске књижевности.

¹ Српскохрватски језик је као “*Serbochroatische Schprache*” изгласан и уведен законом у парламенту стране империје, Аустрије, за именовање језика у подручју новоосвојених словенских покрајина.

² За ову прилику користио сам деветнаесто издање Српске књижевне задруге, Београд, 1996, и моји цитати су узети из те књиге.

³ Централно место јужнословенског културног живота на крају XIX и на почетку XX века постао је Загреб: тековине „пролећа народа” и националних покрета са територија Војне крајине и истовремених социјалних захтева „мартовске револуције” у том су универзитетском граду покренуле уметничку сарадњу између покрајина са различитим етничким јужнословенским заједницама, између хрватских, словеначких, српских и босанских писаца, под окриљем самосталних установа, Свеучилишта, Академије и Матице, и у бројним књижевним листовима.

сти, а јужнословенским народима уз то поставили путоказе ка оригиналним и спонтаним естетским вредностима, које из искреног властитог српског, јужнословенског, етничког и етичког круга воде у естетски круг универзалности.

Антологија новије српске лирике није настала случајно. Многи јужнословенски интелектуалци удружили су тада своје снаге и у организованом патриотском напору градили нову словенску заједницу, трудећи се да у свему буде слободна и, наравно, равноправна са тада већ формираним или истовремено настајућим европским државама и њиховим књижевностима.

Богдан Поповић, студент француске, тада најзначајније научне мисли у свету, у феудални свет стране империје увео је свој високи естетски критеријум и својим истанчаним избором од 169 песама 26 аутора из неколико хиљада прочитаних текстова⁴ створио незаобилазну уметничку творевину, у правом смислу изворне грчке речи, цветник поезије на српском односно српскохрватском/хрваткосрпском језику, који је послужио као узор за многе касније сличне покушаје на јужнословенском тлу.

Наиме, понукан тим издањем, у кругу надарених песника из хрватских покрајина, у којем је доминирао њихов Раби (учитељ), Антун Густав Матош, настао је наставак, допуна или специфичан одговор на књигу српске лирике, под импресионистичким, симболичким, когнитивним, данас би рекли знаковитим насловом *Хрватска млада лирика* (Загреб 1914), управо уочи светске ратне апокалипсе. Млади Љубо Визнер, уредник те лепе књиге, за њен наслов узима једну од квалификација Богдана Поповића, придев „млада” из Предговора *Антологији* (стр. 7 и 20) и реализује његову тезу, да антологија треба да представља заокружену целину стваралаштва из одабраног периода (иб., с. 11), а у свој „преглед младе хрватске поезије” уводи као примарни критеријум, супротно професору Б. Поповићу, спонтани, индивидуални, искључиво емотивно мотивисани лични приступ самог аутора. Наиме, песнике из хрватских крајева аустроугарске империје позива да сами изаберу неку од својих песама, према властитој субјективној оцени вредности и значења, мада о објективности те компетенције аутора професор Поповић изражава одређене, оправдане благе сумње (Предговор, с. 23). Истовремено, Визнер реализује мисао А. Г. Матоша, „протуножца” Јована Скерлића и жустрог противника научних, објективних погледа на књижевност, дакле и ставова Богдана Поповића, који такође сматра да се естетске вредности могу потврдити теоријско-књижевном анализом и протумачити применом научних инструмената, односно објективним разлозима (Предговор, с. 21).

Како је познато, Визнер је својом антологијом од 97 песама из пера 12 хрватских песника остварио обимом скромну (157 страница), веома значајну, незаобилазну слику стваралачких успеха, поступака и индивидуалних уметничких преокупација њихових разноликих аутора. Недостајање анализе и књижевно-критичких тумачења, које кореспондира са доследно спроведе-

⁴ У својим Напоменама уредник Б. Поповић наводи прочитана издања, књиге, збирке, ревије и часописе, које је консултовао за свој ужи избор: избројао сам 98 наслова, са још већим бројем јединица. С. 335–6.

ним ставовима анализе „ред-по-ред” професора и естетике Богдана Поповића, само по себи представља Визнеров оригинални, спонтани уметнички чин, а уводна реч својим песничким, емоцијама набијеним текстом необичну иновацију, апотеозу безграничне слободе, еруптивног елементарног талента, пожар страсти и бола у садашњости (*Хрватска млада лирика*, с. 6), и истовремено изазов читаоцима и будућим антологичарима да се одреде за један од два различита уредничка приступа.

Са значајним временских закашњењем од 22 године на крајњем западу словенских територија, у Љубљани, штампана је, несумњиво под снажним утицајем *Антологије новије српске лирике* и ставова Б. Поповића, које нису могли умањити ни грозоте светског рата, прелепа антологија *Содобна словенска лирика (Словеначка савремена лирика)* (Југослованска књижарна, Љубљана 1933). Посматрана у низу јужнословенских духовних остварења⁵ она одражава мисао да поезија и посебно лирика садрже и репрезентују читав спектар опште књижевности, и да песници и писци представљају најсвесније делове народа, и тако допуњава јужнословенски стваралачки круг.

Интересантно је да антологија није плод надахнућа и сазнања једног аутора: настала је трудом двају угледних књижевних историчара; уредник песник Антон Водник⁶ изабрао је песме, написао сажету напомену уредника и саставио садржај, док је обиман и детаљан литерарно-теоретски „Увод” написао слависта, археолог и етнолог Рајко Лоџар,⁷ продоран критичар књижевности и сликарства, потакнут филозофским ставовима Изидора Цанкара и Франа Вебера, чувеног професора филозофије са словеначког универзитета алма матер Александрина у Љубљани, који се у Европи сматрао водећим познаваоцем процеса настајања уметничких остварења у периоду између два светска рата.⁸

Оба словеначка аутора узимала су у обзир ставове Богдана Поповића и његових следбеника. Као и Б. Поповић они су прекинули са вековном класичном традицијом и афирмисали „нешто ново”.

Желели су да заинтересованој јавности представе живо стваралаштво тадашњих песничких генерација у периоду од 35 година, од већ афирмисаних песника модерне до најмлађих учесника у живим литерарним токовима, и да поведу своју читалачку публику у духовни свет лепоте и поезије (Б. Поповић, Предговор, с. 29; А. Водник, Уредникова опомба, с. 235).

⁵ Непосредно пре *Антологије новије српске лирике*, Матица хрватска у Загребу је 1910 објавила *Алманах српских и хрватских песника и приповедача*.

⁶ Видети: *Slovenski biografski leksikon*, IV/2, Ljubljana 1986, s. 503–506: „Vodnik Anton, pesnik, esejist in umetnostni zgodovinar ... Izostreni literarni okus in natančno poznavanje slovenske poezije je izpričal kot urednik antologije Slovenska sodobna lirika (1933, uvod Rajko Ložar), ki vsebuje izbrane pesmi predstavnikov različnih literarnih smeri od vključno moderne naprej”.

⁷ Видети: *Enciklopedija Slovenije*, к. 6, МК, Ljubljana 1992, s. 331–2: „Ložar, Rajko (Ljubljana 1904-Manitowoc, ZDA, 1985), arheolog, etnograf, umetnostni in literarni kritik... Med vojnama je v esejih in kritikah ocenjeval in uveljavljal predvsem sodobno likovno in besedno umetnost...” (Uvod v knjigo *Slovenska sodobna lirika*, urednik A. Vodnik, 1933).

⁸ Своја сазнања објавио је у више научних студија, међу којима помињемо утицајну књигу *Естетика*, Љубљана 1925.

Поповићева књига обухвата 354 страница, а словеначка 250: књижевно-теоретски увод Рајка Ложара на 53 стране (I–LIII) са шест поглавља (I–VI); Предговор Богдана Поповића подељен је на осам поглавља (I–VIII); кратку напомену уредника Антона Водника („Уводна опомба”, стр. 235), избор од 196 песама из пера 40 аутора, њихове фотографије и садржај, „Казало” (стр. 237–242). Не доноси био-библиографске податке о ауторима: наводи само годину и место рођења. Обухваћен је период од три деценије XX века, али се у Уводу, уз тумачење појединих уметничких поступака и песама, разматрају интенције и достигнућа старијих генерација, на пример Францета Прешерна, Јосипа Стритара, Симона Грегорчича, Симона Јенка, Франа Левстика, Антона Ашкерца, да би се у фокусу херменеутичке анализе нашли Драготин Кетте-Михајлов, Јосип Мурн-Александров, Отон Жупанчич-Николајев, Иван Цанкар-Савељев, чијих песама има највише, а за њима и остварења млађих песника. Ту се појављују, на пример: Јожа Ловренчич, Антон Подбевшек, Миран Јарц, Антон и Франце Водник, Павел Голиа, Тоне Селишкар, Сречко и Стано Косовел, Цветко Голар, Божо и Витал Водушек, Едвард Коцбек, Миле Клопчич, Иван Албрехт, Иго Груден, Рудолф Маистер-Војанов, Војеслав Моле и најмлађи Богомил Фатур. Данак вековној традицији представља присутност једне једине песникиње, надарене Виде Тауфер, која је представљена са две песме („Завржено писмо”) и („Сречање с смртјо”, с. 191/2).

Уредник Антон Водник је написао⁹ (превод је мој): „Овај избор жели да прикаже слику савремене словеначке лирике, тј. словеначког песничког стваралаштва од такозване модерне, коју представљају Кете-Мурн-Жупанчич-Цанкар све до најновијих дана, до задње стилне струје, у којој се већ јављају доста одређене контуре нове стварности”.¹⁰ Затим објашњава да су песници односно њихова дела поређана у смисаоном развојно-ритмичком редоследу и према естетском критеријуму формалног савршенства и јасноће садржајног богатства и искрености надахнућа. Његов труд водила је тиха жеља да та књига постане Књига лепих тренутака, која ће духовно осетљивог и пријемчивог читаоца водити у свет лепоте...¹¹

⁹ Словеначке текстове превео сам ради лакшег разумевања на српскохрватски/хрваткосрпски односно српски штокавско-екавски језик: словеначки текстови дати су испод главног текста. Све разлике између словеначког оригинала и цитираног превода, односно могуће грешке, које нарушавају мисао аутора, морају се приписати мојој некомпетентности. Владимир Осолник.

¹⁰ „Причујоци избор хоће подати слику sodobne slovenske lirike, to je slovenskega pesniškega ustvarjanja od tako zvane 'moderne', ki jo zastopajo Kette-Murn-Cankar-Župančič, pa do najnovjših dni, do zadnje stilne struje, v kateri se že javljajo precej določni obrisi 'nove stvarnosti'...”

¹¹ „Pesniki, ki so v tej antologiji zastopani, si slede torej v nekakem razvojno-ritmičnem redu, ki je samo tu pa tam nekoliko pretrgan in nedosleden (...) pri izbiranju posameznih pesmi mi je bil merodajen predvsem estetski kriterij formalne dognanosti in prozornosti ter vsebinske polnosti in pristnosti (...) Nazadnje naj še izdam skrito misel, ki me je ves čas spremljala pri tem dostikrat tudi mučnem izbiranju, primerjanju in tehtanju, naj bi bila pričujoča antologija predvsem nekaka Knjiga ur, ki naj bi duhovno sprejemljivega bralca v trenutkih zbranosti vodila skozi svet lepote k virom lastne sproščene človečnosti” (Urednikova opomba, s. 235).

Свој избор отворио је песмом Dragotina Ketteja „Izprehod”, „Шетња”,¹² а закључио ју је са песмом припадника најмлађе словеначке песничке генерације Богомила Фатурја „Плесалчев гиб”, „Покрет плесача”;¹³ његов поступак потсетиће нас на „Уводну песму” Јована Дучића и „Завршну песму” Милете Јакшића, које уоквирују ранији Поповићев избор.

Естетичар¹⁴ Рајко Ложар у уводу тумачи законе уметности и инсистира на развоју стилова у словеначкој књижевности, тачније поезији. Као познавалац европских токова, он у ликовној и књижевној критици гаји филозофску и литерарно-теоретску мисао, утемељену у актуалним европским делима, и – као и Богдан Поповић – своју пажњу усмерава на потицај, настајање, симболику и хармонију у поезији, и наглашава њен субјективни импресионистички карактер и лирско одражавање изабраних тренутака у њој. Развојни лук словеначке поезије он посматра кроз стварање три генерације песника из 1900, 1910. и 1920. године и кроз фазе доминације симболизма, експресионизма, социјалне мисли, верског заноса, које су довеле до експериментисања младе, још неафирмисане, непрофилсане генерације најмлађих аутора.

У суштини Рајко Ложар прихвата све битне поставке, које је навео Богдан Поповић у свом Предговору *Антологије новије српске лирике*, I и VII издање (1911, 1936), и шире тумачи, односно, наставља лапидарно формулисано естетско усмерење Богдана Поповића, те даје шире теоријско образложење својих погледа на уметничко стварање, који додатно потврђују важну улогу естетског, из шест поглавља (I–VI) (Предговор Богдана Поповића подељен је на осам поглавља) и индивидуалног доживљаја у настајању и код поновног доживљавања поезије, уметности речи и уметности уопште. Ставове Богдана Поповића прилагођава специфичној словеначкој ситуацији, ограничава период обухваћен схватањем слободне словеначке лирике, који директно кореспондира са Поповићевим изразом „новија српска лирика”, са већ поменутиим водећим естетским критеријумом, са схватањима о нужном јединству садржаја и форме, са захтевом да песма цела мора бити лепа, са захтевом да мора бити јасна и да мора садржавати снажну емоцију, „искру”, поезију. Али уз све те тада већ проверене књижевно-критичке мисли Б. Поповића, уз потврду ставова да се поезија и уметност могу и морају анализирати и тумачити применом научног апарата и објективним разлозима, а не

¹² Прва строфа гласи:

„V tiho samoto se kradejo, sijejo
Polni nemira in polni mladosti
Solčni plameni, in ljubko se vijejo
Lahki zefiri, ootroci prostosti ...”

¹³ Прва строфа гласи:

„Ob kretnji vijočih se rok
Mi duša z vso grozo sluti:
Niti v najvišji minuti
Ne bomo v sebi krog...”

¹⁴ Према *Лексикону страних речи и израза*, Милана Вујаклије, Просвета, Београд 1970: „естетика: наука о чулном опажању; у ужем смислу: наука о лепом, нарочито о уметности као најпотпунијем изражају онога што је лепо, наука о смислу за уметност и о уметничком укусу”, с. 310.

више идеалистичким критикама и божанским надахнућем, Ложар исцрпно, интерпретативним методом објашњава мотиве и стихове аутора: у детаљну анализу уводи свој лични и иновативни термин: „лик песме” и духовно, односно пресудно, комплексно „настројење” песника и његових читалаца.

Конкретније: Ложар лудно наглашава значај књижевно-теоријских елемената у књижевној историји и истиче посебно место лирике међу књижевним врстама: наглашава њен специфичан карактер, који ју одељује од осталих прозних врста и истовремено ограничава њене домете,¹⁵ заузима се за искорак критике од „старог начина мишљења у духу природно-математичког енциклопедизма”¹⁶ и тврди да је лирско песништво посебна врста књижевног стварања са њему својственим предметом и субјектом, и тумачи га складно са променама у „данашњим схватањима естетских творевина”.¹⁷

Даље, словеначки историчар књижевности у свом тумачењу улоге и садржаја антологије негира мисао натуралистичке естетике да је лирска песма песничко утеловљење материјала, описивање пејзажа, животиња, светаца, властитих осећања, жалости итд., и позива се на мисли Емила Золе и Франсиса Вебера: смисао лирског песништва, као и целокупне уметности новог доба треба тражити изван сфера објективног записивања стварности.¹⁸ Као Б. Поповић о смислу уметности речи и умотворина уопште, и Ложар сматра да успела песма мора у целости бити лепа, и за целину доживљавања песме уводи свој термин „лик песме”, да би очувао њену слојевитост, многозначност, независну од конкретних елемената песме: „Лирска песма је лик, иреални лик... изграђен на властитим основама, међу које спадају елементи комплетног искуственог и неизкуственог света (...) што су мање истините основе то је тај иреални лик јачи (...) Ми у песми доживљавамо целовит лик, који састављају елементи песме, доживљавамо невидљиву конфигурацију појединих елемената; кроз предметно значењски испуњене речи и ознаке ми поезију доживљавамо преко целовитости лика песме. Наш доживљај лирске песме зависи од доживљавања лика”. И даље: „Шта је тај лик по својој неформалној страни, шта је његова садржина? Први одговор гласи: настрој, настројење”. Дефиниција логично следи: „Лирска песма је изражено настројење”.¹⁹

Да би учврстио свој став Ложар објашњава: „Разлика између старог и новог значења овог појма лежи у следећем: стари појам је означен мотивски, док се нови односи на структуру, на опште стање уметничког битка у тренутку настајања песме и садржи *conditio sine qua non* лирског дела. Естетска вредност и правилност лирске песме зато зависи од правилности и присут-

¹⁵ „Ložar u svom uvodu naglašava „njen posebni značaj, ki jo od ostalih (proznihi vrst) loči in omejuje” (s. VII i VIII).

¹⁶ Дословно тражи „slovo od duha starega prirodoslovno usmerjenega enciklopedizma”.

¹⁷ Ложар тврди: „lirično ustvarjanje je posebna zvrst slovstvenega ustvarjanja z njej lastnim predmetom in subjektom, kar je vse v tesni zvezi s spremembami v današnjem nazoru o estetskih tvorbah”.

¹⁸ „Smisel liričnega ustvarjanja, kakor smisel cele umetnosti novejšje dobe je iskati povsod drugod, samo ne v objektivnem upodabljanju snovi”.

¹⁹ Ту наводи песму Станка Мајцна, с. IX.

ности oseћања. Ako se zapitamo šta je merilo te otvorenosti i iskrenosti, odgovor je kratak: to, da pesma i u nama pobuđuje i stvara takvo oseћање, da doživljavamo pesmu, da ponovo doživljavamo ауторово oseћање”.

Takva „симболична присутност очуване идеје песника јавља се у лепим поређењима, метафорима, али то је тек у другом плану. Првобитно oseћање дато је већ у самој физиономији песме, у њеном лику... Симболичка скривеност oseћања за наше поновно доживљавање изражена је у неделивости значења и звука, која у органској оригиналности приказује не само садржај ситуације већ доноси и њену боју, њен тон, њену природу. Код неког другог аутора стил је oseћања другачији, везује се за оригиналан, јединствен, вишеструко испреплетан ритам значења и мелодије, који удружује све елементе у слику хармоничног бића”.²⁰

И даље: „Песничке изразе треба тумачити као симболе oseћања, који су записани зато да наша душевност уз њих затрепери баш у истом егзистенцијално-историјском oseћању које је захватило и испуњавало песника. Природа, материја, само је основа и средство изражавања”.²¹ Као пример наводи Прешернов стих из епа „Крст при Савици”²²: „Слика из Прешернове поезије тада је била слика, лик и илустрација, као на пример стара, уоквирена слика Делacroixa: изражавала је везаност класичног човека на класичну академску мисаоност, која нестaje пред надирањем новог субјективизма нашег доба. Наш доживљај лирске песме има, дакле, свој предмет мимо материје, има свој властити предмет, који је израз целе светске ситуације и бити човека”.²³

Прелазећи појединачно на ауторе из Водникове антологије, Ложар пише: „Ова антологија словеначке лирике најновијег доба почиње саименима Драготина Кетеа, Јосипа Мурна, Отона Жупанчича и Ивана Цанкара. Ту четворицу уметника обично наводимо као зачетнике и утемељиваче модерне словеначке књижевности... Њихове четири збирке (поезије, В. О.) представљају

²⁰ Ложар тврди: „Razlika med starim in novim pojmom je tedaj ta, da je stari pojem motivično označen, medtem ko se novi nanaša na strukturo, na splošno stanje umetniške biti v hipu, ko pesem nastaja ...in vsebuje conditio sine qua non liričnega dela. Estetska polnovrednost in pravilnost lirične pesmi je zato odvisna zlasti od pravilnosti in prisotnosti nastrojenja. Ako se dotaknemo vprašanja, kaj je merilo take pristnosti, je odgovor kratek: to, če lirična pesem tudi v nas ustvari takšno nastrojenje, to se pravi, da jo doživimo, da avtorjevo nastrojenje ponovno doživimo”... „Simbolna shranjenost se javlja v lepih primerah, metaforah, toda šele v drugi vrsti. Prvotno je nastrojenje dano že v sami fiziognomiji pesmi, v njenem liku” S. X.

²¹ „Simbolna skritost nastrojenja za naše ponovno doživetje se izraža v neločljivosti pomena in zvoka, ki v organski izvornosti prikazuje ne samo vsebino situacije, nego tudi njeno barvo, njen ton, njeno naravo. Pri drugem avtorju je stil nastrojenja drugačen, veže ga enovit, prepletajoč ritam pomena in melodije, združujoč vse v podobo harmoničnega bitja”. I dalje: „Pesniške izraze kaže tolmačiti kot simbole nastrojenja, ki so zapisani zato, da tudi naša duševnost ob njih zazveniv prav enakem eksistenčno-zgodovinskem občutju, kot se je to zgodilo s poetom. Narava, snov je samo podlaga in sredstvo izraza” S. XI.

²² Ложар је изабрао често цитирани стих из Прешерновог националног романтичарског епа „Крст при Савици”, 1826: „Okrog vrat straža na pomoč zavrije”, где се вокали ређају у оноματοпејични израз страшне ситуације.

²³ „... podoba iz Prešerna bi tedaj bila slika, podoba, na primer stara, uokvirjena slika Delacroixa, vezanost klasičnega človeka na klasično akademsko miselnost, izginjajoča v navalu novega subjektivizma naše dobe. Naše doživljanje lirične pesmi ima tedaj svoj predmet mimo snovi, ima lastni predmet: izraz celotne svetovnonazorske situacije in biti človeka” (Ib., s. XI).

четири камена темељца савремене словеначке лирике и почетак стваралачког богаства, које нам је песнички геније дао у наредним деценијама”²⁴.

И да закључим: Богдан Поповић је својим образовањем и талентом рационално замислио *Антологију новије српске лирике* и својим суптилним избором и научном анализом остварио једно од незаобилазних књижевнокритичких и уметничких дела целокупне српске књижевности. Међутим, како смо видели, њено објављивање 1911. г. у Загребу не представља изолован српски културни догађај, или само изабрани српски књижевно-лирски-елитни дискурс, већ је то издање део ширег тока модернистичког европског и јужнословенског песничког и књижевно-историјског стварања, које је свој богати, разнолики уметнички израз задобило у заокруженим, уметнички успелим и веома утицајним антологијама лирике Богдана Поповића, Љубе Визнера и Антона Водника. Поменуте збирке српске, хрватске и словеначке поезије представљају прелазак књижевности јужнословенских народа и народа из предања заборављеног дивљаштва у Европи у духовно високу, оригиналну, сложену и суптилну индивидуалну модерну поезију. Тај смели искорак превазишао је вековно понављање хришћанских и апокалиптичних образаца, тема, нарације и трајне заблуде, које доносе неумерени јужнословенски култови историје, доминације и ограничености властитог етноса, диктат присутности колективног етоса: кроз нови, субјективни, савремени естетски принцип јужнословенски песнички дух закорачио је у сферу универзалног људског духовног света.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*. Полит, Београд.
 Grčević 1971: Franjo Grčević, *Književni kritičar u teoretičar Bogdan Popović*, Zagreb.
 Петровић 1986: Светозар Петровић, *Облик и смисао*. Списи о стиху. Магица српска, Нови Сад.
 Popović 1996: Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1911; devetnaesto izdanje, SKZ, Beograd.
Slovenska sodobna lirika. Jugoslovanska Knjigarna, Ljubljana 1933.

²⁴ „Pričujoča antologija slovenske lirike najnovjšega časa se pričinja z imeni Dragotin Kette, Josip Murn, Oton Župančič in Ivan Cankar. Te štiri umetnike imenujemo navadno tudi začetnike modernega slovenskega slovstva. S prispevki v revijah so se pojavili okrog leta 1886, prve samostojne zbirke njihovih pesmi pa so izšle leta 1899, 'Erotika' Ivana Cankarja in 'Čaša opojnosti' Otona Župančiča. Kette in Murn zbirki nista izdala sama, umrla sta mlada ob vstopu v novi, oživiljeni svet našega pesništva in je Kettejevo delo izdal Anton Aškerc (1900), Murnovo pa Ivan Prijatelj (1903). Te štiri zbirke so štirje temeljni stebri sodobne slovenske lirike in pričetek onega bogastva, ki nam ga je v sledečih desetletjih pesniški genij dal.”

- Slođak 1934: Anton Slođak, *Slovensko slovstvo*. Akademska založba, Ljubljana.
- Станојевић/Лазаревић 2003: Малиша Станојевић/Слободан Лазаревић, *Енохе и стилови у српској књижевности (XIX и XX век)*. Филолошки факултет, Београд/Нова светлост, Крагујевац.
- Šicel 1997: Miroslav Šicel, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Školska knjiga, Zagreb.
- Frangeš 2003: Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb.
- Wiesner 1914: Ljubo Wiesner, *Hrvatska mlada lirika*. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb.

Vladimir B. Osolnik

FEW WORDS ABOUT BOOK OF LIRICS *ANTOLOGIJA NOVIJE SRPSKE LIRIKE*
IN SLOVENIJA

(Summary)

This article portrays the similarities and differences between literary-critical orientations of editors of Serbian, Croatian, and Slovenian anthologies of modern lyric poetry. At the same time it presents how scientific approach, literary theoretical criteria, and high esthetic standards set by Bogdan Popović in the first half of the 20th century influenced the modern South Slavic literature.

Снежана Д. САМАРЦИЈА*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ФУНКЦИЈЕ КАТАЛОГА У ЛИРСКОЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ

При разматрањима стилско-изражајних средстава народне поезије (и поезије уопште) каталог се махом дефинише у оквирима епске технике, иако је веома заступљен и међу врстама усмене лирике. Најчешће се каталогом апострофирају сродници и активни учесници обредне поворке (током аграрних и породичних светковина; иницијација) или се нижу предмети, животиње и биље (с мање-више уочљивом заштитном компонентом и амбивалентном симболиком). Удео каталога уочава се у структури: лирских „строфа“, описа и модела композиције. Ипак, динамичне улоге каталога су у лирици пригушене: контекстом извођења, психолошко-емотивном тензијом и чврстом спрегом са осталим фигурама.¹

Кључне речи: усмена лирика, каталог, фигуре, обред, исказивање осећања.

Магија речи

Једна од најстаријих функција каталога вероватно је повезана са магијом речи, чијом се снагом појачавао смисао ритуалног општења са вишом силом и прецима. Окупљања поводом важних догађаја у природи (делови аграрног календара, почетак/завршетак пољских послова или радова око стоке итд.) и породици (слава; обреди иницијације: свадба, рођење, смрт) подразумевају свечану атмосферу и појачану емотивно-психолошку тензију. Повишен тон изговарања добрих жеља обухвата учеснике свечаности и размену жртвених дарова.

Гомилање појмова у обредном контексту није произвољно, а реализује се на два начина. Надовезују се слични изрази или различити појмови, али оба типа каталога служе истој мисли. Прагматичну функцију истиче и струк-

* markosoft91@gmail.com

¹ Рад је део пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (Институт за књижевност и уметност у Београду), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој РС.

тура обредних песама,² које пева хор – група активних учесника ритуала. Мада се елементи каталога прилагођавају поднебљу и културама које успевају на одређеном терену, истоветна је улога каталошке песме.

Уочава се и „премештање” истог каталога из једне лирске врсте у другу, уз скраћивања и додавања појмова. Контекст импровизације тада учествује и при формирању примарног значења набрајања. Мада се коледарске и краљичке песме изводе у различитим тренуцима календарске године, почетак природног циклуса (године; пролећа) прате слични стихови подударне намене:

„...Краве ти се истелиле,
Све волове витороге,
Кобиле се иждребиле,
Све коњице путоноге,
Овце ти се изјагњиле,
Све овчице свилоруне...” (Вук I, 189);

„...У овога дома
Добра домаћина
Јелени волови
Калопер јармови
Босиљак палице,
Жито као злато...” (Вук I, 160).

Јасна је и веза са митолошком песмом, чији јунак попут првог орача добија од више силе посебне дарове.³ Ти појмови се нижу и при обележавању крсног имена, када здравице не морају бити у стиху, али им је исти циљ при ређању добрих жеља. Прозна набрајања такође одликују: елиптичност, ритмичност, звучност (асонанца, алитерација, анафора), двоструки епитети и мање-више доследно успостављена рима:

„...За овога поштенога дома домаћина, домаћице, све чељади и ћечице, кумова и пријатеља (...) родила нам шеница бјелица и винова лозица, парожиле нам се челице и близиле овце” (Беговић 1986: 60).⁴

² Једна додолска варијанта је, на пример, склопљена помоћу припева (Ој додо ле! / Мој божоле!) који дели – повезује чланове каталога: *жито, вино, кукуруз, лан, кудеља* (Вук I, 186).

³ Дводелну структуру лирске минијатуре чини низ питања и одговора, док се подразумева да су једном даровани особити предмети у функцији вечите плодности, којом управљају више силе:

„...Служио сам Божју мајку,
те ми дала младе воке,
Младе воке, витороге,
И јармове јаворове,
И палице шимширове,
И заворње босиљкове,
И бич косу девојачку,
Љуту гују ручконошу” (Вук I, 230).

⁴ Или: „...у благу вилашастије волова, зубатије прасаца, виторогије овнова, дугорепије крава, чилатије коња и бијелије чела” (Беговић 1986: 62).

Славске молитве намењене су дому у којем је весеље, али је благостање заједничко (*нам*). И призивања берићета током свадбе изведена су овим поступцима и (стилским) средствима. Мада се наздравља куму, жеље се односе на младенце (под његовом заштитом) и на све окупљене.⁵

Слична је и структура басме, само што се каталога жеља супротно усмерава – не призивају се добра, већ се удаљавају зла, чини, уроци и болести од угрожене јединке или потенцијалне жртве.⁶ Осим одбројавања (од девет до нуле), ланац чине разни појмови или се попут синонима нагомилавају ситуације истоветног значења:

„бежите у вражју рупу,
у велику муку,
у дубоки бунар,
на дугачки друм,
у високу планину,
на широку равницу:
где пас не лаје,
где говеда не ричу,
где петлови не кукуричу,
где мачке не маучу,
где гуске не гачу,
где овце не блеје,
где се ништа не сеје,
где мрак царује,
где ђаво болује” (Раденковић 1983, 45).⁷

⁵ „...да му Бог да вилашасте волове, витороге овнове, дугорепе краве, зубате прасце, чиле коње и бијеле челе...” (Беговић 1986: 175–176).

⁶ Ова усмена врста је „на међи” утилитарне и естетске функције, поезије и прозе, паганских и хришћанских слојева традиције, етнологије, народне медицине и уметности речи.

⁷ Појмови и ситуације међусобно се изједначавају епитетом (нпр. црни, чудни, страшни, Раденковић 1996 : 69–73) или по смислу ($a + b + v + r = X + A = X + B = X + V = X + r = X$), могуће је успоставити дужи или краћи низ (Раденковић 1983, бр. 44, 61, 72). У каталогу се по истом принципу набрајају нпр. делови тела (Раденковић 1983, бр. 3, 19), одређени предмети, облици рељефа, биљке и животиње:

„Дува ветар преко високих гора,
широких поља, великих вода,
класатих јечмова, танких конопља,
коренитих кукуруза, роднога воћа,
грозних винограда;
дува ветар преко лисица,
курјака, зечева, медведа,
срна, јелена, оваца,
коза, коња, говеда,
кокоши, голубова, сеница,
препелица кукавица, јаребица,
сврака, врана, чавака,
славуја, крагуја...
Дува ветар преко свега и свачега,
док не додива нашем (Јови)
сан богодан” (Раденковић 1983, бр. 23).

У вербалном делу истеривања нечисте силе („тексту“) ниједан поступак нема „само стилску функцију“ (Раденковић 1996: 71). Баш због тога се јасније уочавају: елементарна структура каталожког склопа, његова старина, корени сугестивности и типови понављања и набрајања.

Облици девојачког врачања такође потврђују архаичност каталожких модела,⁸ уз преплитање паганског и хришћанског поимања света с магијом. Поента молитве и басме истиче основну функцију и циљ набрајања, али се жеље могу груписати и на другачији начин. Чудесни букет, на пример, обезбеђује брачни склад чак и онда када је жена нероткиња:

„Кад сам прву вечеру донела,
У вечери деветоро биља:
Милодуа, да се *милујемо*;
Калопера да ме не отера;
Љубичице, да ме свагда *љуби*;
Каранфила да се не *карамо*;
Чубра цвећа да ме добро *чува*;
Босиока да м' не смеће с *ока*;
А *невена*, да му срце *вене*;
Самдокаса и околочеча” (Вук I, 645).

Удаљена од ритуалног комплекса, лирска минијатура обухвата магијске моћи биља и броја, а називи цвећа и трава једноставном етимологијом дају снагу и самим речима.

Обредне строфе

Песме-каталози посебно прате етапе свадбе. Конструктивни принцип композиције је набрајање, а кумулација се реализује у садејству са понављањем. Подела обредних улога и размена дарова уочава се и у тематски блиским митолошким песмама,⁹ при чему је и космогонији (Карановић 1996: 255–256) и склапању брака међу смртницима својствено удвајање каталога. Мора се споменути свака званица с битном сакралном улогом, док је вред-

⁸ „... Ја се теби молим Господи, а Ти заповеди оном који ми је суђен, да ми дође на сан, ако је преко воде, ево му чуна и весла (чунак и кашика); ако је преко шуме, ево му сикира (нож); ако је трња и камења, ево му вила (виљушка); нека дође ево му хљеба и соли да заједно једемо, чешљева да се очешљамо, огледала да се огледамо, па заједно на венчање да идемо” (Вук, ЕС : 240).

⁹ „...*Окумићу Бога јединога,*
Дјеверићу и Петра и Павла,
Старог свата Светога Јована,
Војеводу Светога Николу,
Кочијаша Светога Илију...
... *Даде Богу небеске висине,*
Светом Петру Петровске врућине,
А Јовану леда и снијега,
А Николи на води слободу,
А Илији муње и стрижеле” (Вук I, 230 и 231).

ност поклона симболична.¹⁰ Невесту, на пример, дарују чланови нове породице:

„Од свекра ти црвен кавад дош’о,
Од свекре зелена кадифа,
Од ђевера златни прстенови,
Од јетрва бисер-укоснице,
Од заова златне наруквице,
А од драгог крило од бисера” (Вук I, 381).

Мада у овој варијанти девојка дарове одбија, два каталошка низа (дар + дародавац) идеализују патријархалну хармонију. Предмети (и епитети) имају симболичну вредност, тим пре што раскош невестинске спреме сабира више значења. Откривају се материјална добра жениковог дома, духовно богатство, радост очекивања новог члана и топлина породичних веза. Преливима црвене, зелене, златне и бисерне боје суптилно се исказује и нада да ће нови брак, дочекан са толико љубави, бити благословен бројним потомством. Природу обредног даривања (Карановић 2011: 108–140) појачава и истицање односа између невесте и нових сродника:

„...Ја се млада бољем добру надам:
Од свекрова мудрој заповједи,
Од свекра мудру сјетовању,
Од ђевера далеку шетању,
Од заова драгу миловању,
Од јетрва на рукама сину” (Вук I, 112).

¹⁰ По истом принципу се стилизује и обавезно даривање активних учесника аграрних обрета:

„Подај светлом краљу
Овог врана коња,
Младом барјактару
Барјак од илинче,
А светлој краљици
Од злата минђуше,
А овим осталим
По киту **ружице**,
По другу **љубице**” (Вук I, 166).

Приношење жртве још је изразитије у стилизацији варијанте која прати обредни опход вучара. Анафора и једноставна рима, у одговарајућем контексту, истичу различите појмове, али су они изједначени примарном функцијом каталошког низа:

„...Подај вуку сочице,
Да не коље овчице;
Подај вуку варице,
Да не коље јарице,
Подај вуку вунице,
Да не коље јунице,
Подај вуку сланине,
Да не слази с планине;
Подај вуку свашта доста,
Да не коље око моста” (Вук I, 688).

Поред удвајања каталога¹¹ често се понављају исти стихови, у чијем низу се само мењају улоге званица. Такве варијанте прате одређене етапе свадбе – дочек/испраћај сватова и невесте. Она се благосиља (обред добре молитве) при напуштању дома и када је прихватају нови сродници. Могло би се рећи да је каталог конструктивно језгро овакве структуре, засноване на (истој) обредној ситуацији – радњи:

„У име Бога, у час добар сунце истече,
Ајд’ из двора, *првијенче*, бријеме ти је,
Коњи су ви оседлани, те вас чекају,
А јунаци оружани те вас гледају;
Ко ви стао наудити, не дао му Бог!” (Вук I, 622);

„*Првијенче*, господине, добро дошао!
С вама дошла добра срећа и сам господ Бог!
Ко ви стао наудити, не дао му Бог!” (Вук I, 29).

Свака следећа строфа подстиче на полазак или поздравља (сходно контексту) другу званицу: старог свата, барјактара, златног кума, ђевер-баше, војвод-баше.

„У име Бога, у час добар сунце истече,
Ход’ у коло, снахо наша, бријеме ти је,
Свекрови те редом сједе, дара чекају.
Буди, снахо, собом добра то су дарови” (Вук I, 111).

Пет доследно поновљених „строфа” истичу обавезу невесте да дарује нову породицу и поштује хијерархију: свекрови, свекрве, ђевери, јетрве, заове.

Најдужи низ строфа прати ритуал „око скриње невестине”, а благослов на посебан начин изједначава два рода, повезује и мења релацију *своје/туђе*:

„Ми играмо и пјевамо
Око скриње невестине;
Нева зове *рабра* свога,
Да јој скрињу сребром поспе” (Вук I, 46).¹²

Каталог – костур модела, некад сугерише и табу-прописе (нпр. забрана освртања, Вук I, 57, 60).

Понављањем (строфа) потенцира се изједначавање званица по угледу и значају који имају у колективу, док се разлике успостављају тек на нивоу

¹¹ Исти конструктивни принцип својствен је и песмама које истичу антипонашање, било да се посматрају као подврста свадбене лирике (покудне песме, Ајдечић 1998: 222, 234), органски део обреда у функцији култа плодности (Карановић, Јокић 2009: 68–69) или су издвојене из обредне ситуације као шаљиве ругалице (Krstić) и пародијска инверзија прописаног понашања (Самарџија 2004: 21–23).

¹² Иста четири стиха се понављају, уз замену сродника: бабо, мајка, браћа, сестре, дундо, тетке, другарице, домаћин сватова, првенац, стари сват, кум, деверови, сви сватови, пирници и пирнице.

поделе улога током иницијације. Осим оваквог типа изградње строфа уочава се и двоструки каталог. У свадбеном контексту такав поступак почива на низању бинарних структура. Помоћу њих се и на вербалном плану наглашавају промене битне за иницијанта. Невеста одлази из једне заједнице (смрт), а придружује се (рођење) новом окружењу и добија нови породични, биолошки и социјални статус. Променљиви „појам” двоструког каталога махом „именује” припаднике обе породице, док се сродство одређује према централној фигури свадбе – самој невести. Стилизација је заснована на паралелизму, иначе својственом обредима прелаза (Ван Генеп 2003: 135), а осећања појачавају понављања и набрајања парова сродства.¹³ Нијансе, готово невидљиве, указују и на обредни контекст, јер се варијанта пева уочи венчања. Опозиција *своје/моје* још увек је другачије постављена у односу на песме које се изводе код младожењине куће, пошто је брак склопљен. У другачије изведеном (композиционом) паралелизму уместо низа строфа згушњавају се питања, док афирмативни одговори обухватају и природу емотивног стања невесте и кроки обредног контекста.¹⁴

Троструко понављање каталога је карактеристично за видове провере младожење – од огледања и избора невесте до свадбе. Овај тип модификоване словенске антитезе заснива се на низању (симболичких) радњи. Следе негативни, нежељени извештаји, да би се позитиван обрт потврдио тек када лирски јунак (младожења) дође на одређено место (до невесте).¹⁵

¹³ „Наша Мејро, јел’ти жао *мајке*? –
Није мени *моје мајке* жао,
У *мог драгог бољу мајку* кажу. –
„Наша Мејро, јел’ти жао *баба*? –
Није мени *мога баба* жао,
У *мог драгог бољег баба* кажу...” (Вук I, 44).

¹⁴ „...Да ја видим Петра вјереника : ...Баш у дворе свога вјереника,
Је ли лијеп, колико га кажу : Он је љепши него ли га кажу,
Је ли добар, колико га фале, : Он је бољи него ли га фале,
Игра ли му коло пред дворове, : Игра њему коло пред дворове,
Води ли му коло мила мајка, : И води му коло мила мајка,
Води л’ коло, пјесме зачиње ли : Коло води, а пјесме зачиње,
Трепте ли му пред двор бандијере : Трепте пред двор златне бандијере,
Вију ли му свилени барјаци.” : И вију му свилени барјаци” (Вук I, 12).

¹⁵ „Ја усадих виту јелу : Усанула вита јела : Од висине вите јеле,
Тамо горе на планину,
Супроћ јеле жуту дуњу, : Увенула жута дуња, : Од мириса жуте дуње,
А наврнух жубер-воду, : Прецикнула жубер-вода, : Од брзине жубер-воде,
Ставих стражу младу мому... : Преминула млада мома : Од љепоте младе моме.”
(Вук I, 500; 499, 502, 503; ЕР, 174).

Ове варијанте Вук сврстава међу „љубавне и различне женске пјесме”, јер је њихова обредна подлога избледела. Али, могуће их је придружити свадбеној лирици, тим пре што су флексибилне границе између усмених облика.

У служби стилизације

а) Лирски описи девојачке лепоте каталошки спајају портрет са елементима из природе. Пореде се коса, лице, образи, очи, обрве, усне, зуби;¹⁶ глас, ход и читава појава. Некада је двоструки каталог низ компарација или се укрштају делови тела и опреме:

„На њози су од *седефа* нануле,
По нанулам’ *сандал-гађе* пануле;
По гаћама *од ерира* кошуља,
По кошуљи *свилен појас* тканица,
За појасом *од бисера* ножевви,
По ножевим’ *ситне игле* ћимлије;
На врату јој *три низа* дуката,
Једна низа по појасу панула,
Друга низа по белима дојкама” (Вук I, 382).

Осим портрета, изграђеног помоћу набрајања, хиперболе, анафоре, анадиплозе итд., дочарава се богатство девојачке куће и утисак који заносна лепотица оставља на околину. Каталожки низ, дужи или краћи, може бити саопштен и у форми словенске антитезе, при чему симболика поредбених чланова посредно истиче осећања саговорника.¹⁷

Овакви каталози, независно од тога да ли су развијени или служе при конструкцији других стилских средстава (компарација, словенска антитеза, градација) немају више ни обредни, ни магијски карактер. Преласком у нову форму¹⁸ каталошки модел песме добија другачије функције, при чему

¹⁶ „Јес’ видео лис артије?
Онако је лице моје.
Јеси л’ иш’о кад у крчму?
Јес’ видео рујно вино?
Онаке су јагодице.
Јес’ ишао низ то поље?
Јес’ видео трњинице?
Онаке су оке моје.
Јеси л’ иш’о покрај мора?
Јес’ видео пијавице?
Онаке су обрвице” (Вук I, 446).

Овакве формуле (очи – два драга камена, обрве – пијавице, зуби – бисер итд.) могу се појавити и самостално као лирска минијатура, али се уклапају у сложенију наративну структуру (епске или лирско-епске песме). Иако дескрипција успорава радњу, девојачка лепота покреће догађај, а исход се усклађује са жанровским нормама (успешна отмица, склапање брака или смрти младог пара).

¹⁷ Осим словенске антитезе у коју се уклапају поређења, каталог је пригушен свођењем набрајања на три битна елемента. Градација истиче поенту, као доказ узвраћене љубави:

„Ој девојко, питома ружице...
Ил’ си расла на бор гледајући, : Нит’ сам расла на бор гледајући,
Ил’ на јелу танку поноситу, : Нит’ на јелу танку поноситу,
Ил’ на мога брата најмлађега : Нит’ на твога брата најмлађега:
Већ сам млада према теби расла.” (Вук I, 421)

¹⁸ Слични процеси уочавају се нпр. у губљењу обредног контекста при загонетању или још изразитије када, нпр. басма пређе у дечији фолклор (Sikimić 1996 : 23).

се естетској компоненти придружују забавне, шaljиве, а некад и поучне тенденције. Измењене околности импровизације и неутралисање примарне прагматичне улоге облика (каталога) отварају могућности за различите комбинације набрајања.

б) Низањем појмова гради се и један тип композиције лирских песама.¹⁹ За разлику од обавезног набрајања обредних улога, редослед верижне структуре је произвољан, а између елемената се често и не успоставља логична (или јасна) веза. Могу се надовезивати и поређења, али је тада нужан паралелни сегмент композиције. Склоп подсећа на крњу словенску антитезу, док се питања, одговори,²⁰ смисао и тенденција набрајања успостављају завршним фрагментом или последњим стихом. Размеђу се и надмеђу по лепоти: дуња, јабука, пшеница, лоза, мома „скоро вјерена”, али ниједна од њих не односи победу:

„...Ја сам цвијет на ’ви свијет најљевши:
Мирисаћи жуту дуњу на море,
А гристи ћу зеленику јабуку,
А јести ћу шеничицу шесторедицу,
А попићу виту лозу винову,
А љубићу младу мому скоро вјерену” (Вук I, 620 и 619; EP, 7).²¹

На формалном плану лако се уочавају и строфе и понављања са заменом појмова, који иначе сугеришу плодност, а кулминирају у љубавној изјави и симболици еротске игре младог пара. Та нова димензија потискује архаичне функције, мада еротски план још чува обресе култа плодности. Сличне процесе откривају и другачије комбинације каталошког модела. Из иницијалног сегмента једне варијанте, на пример, помаља се слика митског јунака, чији су атрибути три пера: сунце, месец и киша. Могуће је да се на самосталну минијатуру надовезао двоструки каталог. Ритам анадиплозе је преусмерно семантичко тежиште склопа, а нови низ морао је добити поенту:

„Жарко ј’ сунце за сироте,
 Сјај месече за путнике,
 Тија киша за шеницу,
 Шеница је за погачу,
 Погаче су ђевојке,

¹⁹ Верижна структура посебно је заступљена међу причама о животињама (Латковић 1975: 79–80), али се по том принципу граде и поједине формуле (нпр. сновиђења) и мотиви (смештање спољашње снаге демонског противника). Особен смисао успоставља одбројавање у басмама, док се на модификацији бројева и њиховом низању заснивају и кратке говорне форме (загонетке, разбрајалице, Sikimić 1996: 108–123, 256–274).

²⁰ „... Има л’ што шире од мора? : ... Шире је небо од мора,
 Има л’ што дуже од поља? : Дуже је море од поља,
 Има л’ што брже од коња? : Брже су очи од коња,
 Има л’ што слађе од меда? : Слађи је шећер од меда,
 Има л’ што драже од брата? : Дражи је драги од брата”

(Вук I, 285, 286; V, 379; Ip 143, 144).

²¹ Остале варијанте: Krstić 1984 : 171 (G – Biljke razno: 4, 15 – Biljke se hvale koja je najlepša i koja najviše vredi).

Ђевојке су за јунаке,
 Јунаци су за солдате,
 Солдати су за господу,
 Господа су за правицу,
Правица је Богу драга" (Беговић 1986 : 185).

Изван магијско-обредног комплекса и даље се чува ритмичност једноставног или двоструког каталога. Уз удео гласовних понављања успоставља се дводелна структура, док се модел може „вратити” и магији речи, када су у завршници благослови или, чешће, клетве:

„Два се драга на ливади љубе,
 Они мисле, нико их не види:
 Ал’ њих гледа зелена ливада,
 Па казује стаду бијеломе,
 Стадо каза својему пастиру,
 Пастир каза на путу путнику,
 Путник каза на води возару,
 Вода каза ораховој лађи,
 Лађа каза студеној водици,
 А водица ђевојачкој мајци.
 Љуто куне лијепа ђевојка:
 Б’ело стадо, поклали те вуци!
 А пастиру, посјекли те Турци!
 А путниче, ноге т’ усануле!
 А возару, вода т’ однијела!
 Лака лађо, ватра т’ изгорела!
 А водице, ти га усанула!” (Вук I, 444).²²

Овакви каталози подударају се са набрајањем из обредних песама, само што су елементи другачије повезани. Њих више не условљава спољашњи контекст (ритуално правило), него унутарња лирска ситуација. Понавља се, међутим, увек иста радња – исказ (самохвала, одавање тајне, проклињање итд.). Тиме се остварује минимална нарација, нужна за однос међу члановима каталога. Низ може бити променљив, бесконачан, мада се чешће редукује и повезује са градацијом, словенском антитезом, кратким говорним облицима итд.²³ Накнадну „логику” верижној структури даје и гомилање послови-

²² Варијанта из Вукових рукописа љубавну тајну смешта „под ружу”, склоп је истоветан, а нижу се други појмови: славуј, путник, тежак, ручконоша, село, девојачка мајка. Самим тим прилагођавају се и клетве које девојка намењује сваком од њих (Вук, СНП, Iр, 212). Krstić 1984: 170 (G – Biljke razno: 4, 14 – Livada oda tajnu...).

²³ „Младожена, грано босиљкова!
 Што си ми се оневеселио?
 Или ти је блага понестало?
 Или ти је коњиц посустао?
 Или ти је скуђена девојка?
 Није мени блага понестало,
 Нити ми је коњиц посустао,
 Већ је мени скуђена девојка:
 једни веле: ода зла је рода;

ца-савета, којима се директно или метафорично указује на непожељно понашање и особине. И такав ланац пословица само надовезује више сличних израза, како би се представила „једна мисао” (Zima 1880/1988: 109). Тенденције исказа су подударне, те се директна или фигуративна порука појачава. У оваквим моделима могућа су оба процеса измене примарног значења. Односно, обредно-магијска функција каталога се замењује дидактичном улогом или се потпуно неутралише забавним и духовитим гомилањем појмова.²⁴ Кумулацију омогућава ритмичност самих фраза, које су релативно самосталне јединице, а њихов низ је такође потенцијално бесконачан:

„Тешко селу куда војска прође
И ђевојци која сама дође...
Тешко везу на дебелу безу,
И ђердану на гушаву врату,
И чизмама на кривим ногама,
И долами на грбави леђи,
И калпаку на ћелавој глави,
Танкој пушци у страшљивој руци,
Удовици самој спавајући,
Калуђеру у њу гледајући...” (Вук Љр, 339).²⁵

в) Набрајања појмова у неочекиваном поретку, уз поређење или без њега, не морају чак имати никакво значење. Такав је склоп бројаница или разбрајалица,²⁶ а истим поступком се гради и тип кумулативних прича, које некад завршава стиховани сегмент:

„Стаде хрт јести мацу,
Стаде маца миша јести,
Стаде миш седло грести,
Стаде седло коња трги,
Стаде коњ воду пити,
Стаде вода ватру гасит,
Стаде ватра село палит,
Стаде село вука бити,
Стаде вук козу јести,

Други веле: љута као гуја;
Трећи веле: санљива, дремљива.
Љуто куне лепота девојка:
Који вели, да сам од зла рода,
Не имао од срца порода!
Који вели, љута као гуја,
Гује му се око срца вијле!
Који вели, санљива, дремљива,
Не имао у болести санка!” (Вук Љ, 64).

²⁴ Тип измењене прагматичности испољава се и у духовитим здравицама, које суштински пародирају наздрављање различитим члановима задруге на слави или свадби: „Да живи Бог мене / И мужа моје жене / И сина моје мајке / И девера моје снајке /И мојој дједи оца / И мог стрица синовца / И сестрића мог ујака / И моме ђеду унука...”

²⁵ Вук Љ, 675, 698; В, 643; Љр, 339–341. Вук, Пословице, 5526, 5527, 5558 итд.

²⁶ Кнежевић 1957; Sikimić 1996; Милошевић-Ђорђевић 2011.

Стаде коза грм брстити,
Оде кока на пазар” (Чајкановић, СНП, 9).

Осим увећавања каталога који се конструише обрнутим редом у односу на поступно грађен редослед (неповезаних) ситуација, каталожке песме такође се формирају помоћу строфа, по принципу концентричних кругова (од мањег ка већем, од посебног ка општем и обратно). Свака следећа целина укључује претходну ситуацију, те се пропорционално повећава број стихова, до последњег, најдужег сегмента, који укључује све претходне „јунаке”.²⁷ Забавни карактер се испољава управо неутралисањем смисла, помоћу понављања, деминутива и необичних појмова, изведених по принципу екстензије или експанзије.²⁸ Мада нису самосталне као у загонетним описима, кованице (именице или придеви) дају набрајању посебну ритмичност. Обредна подлога варијаната се изгубила, али је занимљиво да се „на окупу” налазе представници животињског света или домаће животиње карактеристичне за одређено поднебље.²⁹

Заступљеност каталога у лирици потврђује да је живот стилских средстава подједнако динамичан као и околности трајања усмених родова и врста. Ниједна фигура не припада само једном поетичком систему. Посебно је питање како сама микро-јединица функционише при обликовању вербалне структуре. Јер, чак и каталог показује саображавање формалних одлика са улогама „текста” и облика у ширим оквирима традиције и усмене културе.

²⁷ Тако, на пример, пшеницу поједе „кока с пилићима”, њих лисица с лисичићима итд., до последње строфе:

„Ја посејох бјелицу шеницу
Далек села, близу пута,
Крај луга зелена,
Крај луга зелена,
Наврани се лаво с лавићима,
Те поједе тигра с тигрићима,
Тигро риса с рисићима,
Рисо меда с медићима,
Медо вуја с вучићима,
Вујо лију с лисичићим’,
Лија коку с пилићима,
Кока поједе бјелицу шеницу,
Далек села, близу пута,
Крај луга зелена,
Крај луга зелена” (Вук I, 689).

²⁸ „Физичко проширење лексеме или неког њеног сегмента на суседну или неку другу лексему у оквиру истог текста, којим се креира нова лексема” (Sikimić 1996 : 16). У Вуковом запису се јављају: пиле питето; кока кокорак; патка шига-мига, гуска шевељака; док се веће домаће животиње другачије издвајају: козо, бриго моја; овцо, стриво моја; вебре, рано моја; коњу, трко моја; краво, музо моја; воле, кућо моја (Вук I, 690).

²⁹ Истим поступком се увећава количина хране, потребне да засити невесту (Вук I, 708: 731–732). У таквим варијантама се испољавају рефрени, структура и склоп строфа, заснованих на понављањима и постепеном увећавању каталога. Наводећи пример прича-бројаница, Чајкановић подсећа на закључке Ф. Илеша, који овакве умотворине пореди с песмом за дан пасхе из јеврејске Хагаде” (Чајкановић, СНП : 498). Према Крстићевој подели, овај тип се означава као „верижна песма” (Krstić 1984 : 425; X. Razni motivi: H 2, Verižne pesme: 2,1–2,7).

Свим типовима каталога својствена су понављања,³⁰ при чему о старини поступка говоре и околности импровизације, синкретичност, колективност и удео обредно-магијског контекста. Каталожки модели композиције или организација строфа, заступљеност једноставног или двоструког каталога у различитим лирским врстама могли су и захваљујући мелодији (Јерјомина 1978: 165) да пређу дуг пут од заштите колектива до уметности речи, од прагматичне намене до осећаја за естетику истоветности (Lotman 1976).

Ритам и звук речи појачавали су афективност исказа и изван ритуално-магијске праксе, коју иначе прате психолошко-емотивне тензије. Сами или у садејству са другим стилским средствима, каталожки низови су првенствено имали „задатак” да „што јачи утисак на слушаоца чине” (Zima 1880/1988: 100). А, од тог утиска зависили су и контакти са вишим силама и вредновање усменог дела, што је било пресудно за његово памћење, преношење и судбину стваралаштва.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић 1998: Ајдачић, Д., „Жанрови свадбених песама”. *Кодови словенских култура*, 3, 218–238.
- Беговић 1986: Беговић, Н., *Живот Срба граничара*. Београд: Просвета, Баштина.
- Ван Генеп 2003: Ван Генеп, А., *Обреди прелаза*. (Превела с француског Ј. Лома). Београд: СКЗ.
- Веселовски 2005: Веселовски, А., *Историјска поетика*. (Превела с руског Р. Мечанин). Београд: Zepher book world.
- Караџић 1969: Вук, ЕС – Караџић, В. С., *Етнографски списи*. (М. Филиповић – Г. Добрашиновић). Београд: Просвета.
- Караџић 1987: Вук, Пословице – Караџић, В. С., *Српске народне пословице*. (М. Пантић). Београд: Просвета.
- Караџић 1975: Вук I – Караџић, В. С., *Српске народне пјесме I*. (В. Недић). Београд: Просвета.
- Караџић 1973: Вук Iр – Караџић, В. С., *Српске народне пјесме из необјављених рукописа В. С. Караџића, I*. (Ж. Младеновић – В. Недић). Београд: САНУ.
- Јерјомина 1978: Јерјомина, В. И. (Еремина, В. И.), *Поэтический строй русской народной лирики*. Ленинград: Наука.
- Zima 1880/1988: Zima, L., *Figure u našem narodnom pjesništvu*. Zagreb: Globus.
- Јокић 2012: Јокић, Ј., *Краљичке песме. Ритуал и поезија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

³⁰ А. Веселовски сматра да је понављање један од најстаријих поступака, везан и за синкретизам и за хорско извођење песама током ритуала. Трагове старине види „не само у припеви, него и у понављању стихова” (Веселовски 2005 : 119).

- Карановић 1996: Карановић, З., *Антологија српске лирске усмене поезије*. Нови Сад: Светови.
- Карановић 2011: Карановић, З., *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Карановић 2009: Карановић, З. – Јокић, Ј., *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Кнежевић 1957: Кнежевић, М., *Антологија говорних народних умотворина*. Нови Сад – Београд.
- Крњевић 1988: Крњевић, Х., „Скица за видове композиције лирске песме”. *Поетика српске књижевности*, (Н. Петковић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 117–139.
- Krstić 1984: Krstić, B., *Indeks motiva narodnih pesama Balkanskih Slovena*. Beograd: SANU.
- Латковић 1975: Латковић, В., *Народна књижевност*. Београд: Научна књига.
- Lotman 1976: Lotman, J. M., *Struktura umetničkog teksta*. Sa guskog preveo N. Petković. Beograd: Nolit.
- Милошевић-Ђорђевић 2011: Милошевић-Ђорђевић, Н., *Бројанице*. Српска енциклопедија. Београд.
- Раденковић 1983: Раденковић, Љ., *Народна бајања*. Београд: Рад.
- Раденковић 1996: Раденковић, Љ., *Народна бајања код Јужних Словена*. Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ.
- Самарџија 2004: Самарџија, С., *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига, Алфа.
- Sikimić 1996: Sikimić, B., *Etimologija i male folklorne forme*, Beograd: SANU.
- Чажкановић 1927: Чажкановић, В., *Српске народне приповетке*. Београд: САНУ.

Снежана Д. Самарџија

ФУНКЦИИ КАТАЛОГА В ЛИРИЧЕСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

(Резюме)

При рассмотрении стилистическо-выразительных средств каталог чаще всего описывается в рамках эпической системы, хотя он является распространенным приемом и в различных видах устной лирики. Чаще всего при помощи каталога апострофируются родственники, активные участники обрядовой процессии (аграрные и семейные празднества; инициация), предметы и растения (с подчеркнутым в той или иной степени защитным/символическим компонентом). В работе указывается на архаичную базу приема (часть ритуально-магической практики) и разнообразие его функций (прагматическая, дидактическая, развлекательная, эстетическая). Выделены типы конструкций с каталогом, удвоения рядов и разнообразие стилизации, начиная от основного описания и до конструкции „строф” и моделей композиции лирического „текста”.

Зоја С. КАРАНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду**
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

СРПСКА НАРОДНА ПЕСМА О ЈОВАНБЕГОВИЦИ – ЕТИКА И ПОЕТИКА ТРАДИЦИЈЕ

Предмет овог рада је анализа једне готово заборављене народне песме, која је у две своје варијанте забележена у другој половини 19. века, негде на простору Босне и Херцеговине. Песма је фокусирана на конфликтну ситуацију између Јованбега/Иванбега и његове љубе, која је мотивисана њеним неадекватним понашањем – преласком *преко двора* без пратње, обуће, појаса и расплетене косе. Овакво понашање љути Јованбега и он кори своју љубу, док сунце застаје да види то чудо, што узрокује његово кашњење са заласком, односно поремећај космичких закона. При томе, узроци и последице свега овога су несаследиви, као што је и крајњи резултат сукоба, пошто се он заснива на поступцима који се из перспективе културних кодова могу различито тумачити. Покушај њиховог разумевања намера је ове анализе.

Кључне речи: песма, конфликт, неадекватно понашање, значења, функције, мит, култура, наслојавање, културни кодови.

У другој половини 19. века, негде на простору Босне и Херцеговине, забележена је једна лирска народна песма¹ која говори о необичном понашању

*zoja@ff.uns.ac.rs

** Овај рад настао је у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (178005), који се под руководством проф. др Горане Раичевић и финансијском подршком Министарства науке Републике Србије изводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

¹ Ова српска народна песма у целини (у обе своје варијанте) гласи овако:

*Синоћ касно сунце почиваше
На сваку се грану наслоњаше,
Свака грана жарко сунце пита:
„Жарко сунце што си одоцнило?“
„Одоцнило чудо гледајући
Ђе Јованбег вјерну љубу кара.
Да је зашто не би ни жалило:
Што је боса преко двора прешла
И што су јој косе расплетене –
И распаса без свилена паса!“*
(Мирковић 1886: бр. 57);

безимене жене која у сумрак обнажена промиче *двором* и још необичнијој реакцији њеног мужа, који је кори. На то се сунце заустави на своме путу; оно закасни и не почине на време, о чему говоре уводни стихови песме:

*Синоћ касно сунце почиваше
На сваку се грану наслоњаше,
Свака грана жарко сунце пита:
„Жарко сунце што си одоцнило?“*

Сунце које све види, што је рефлекс прастарог веровања о његовој божанској природи – каже се да је оно Божје око², које дању прати шта људи раде, а увече саопштава оно што је видело (види Јанковић 1951: 55–98; СМ 2001: 523)³ – у наставку одговара гранама:

*„Одоцнило чудо гледајући
Ђе Јованбег вјерну љубу кара.
[...]
Што је боса преко двора прешла.*

Или варијантно:

*Свака грана жарког сунца пита:
„Жарко сунце, што си одоцнило?“
„Одоцнило чуда гледајући,
Гдје Иванбег вјерну љубу кара,
Што је боса преко двора прешла,
Расплетених коса до појаса,
У бисеру и у дукатима,
Брез мимкиње и без измећара.”*

*Ићиндија, сунце прихођаше;
На свако се дрво наслањаше.
Свака грана жарког сунца пита:
„Жарко сунце, што си одоцнило?“
„Одоцнило чуда гледајући,
Гдје Иванбег вјерну љубу кара,
Што је боса преко двора прешла,
Расплетених коса до појаса,
У бисеру и у дукатима,
Брез мимкиње и без измећара.”
(Тординац 1883: бр. 36)*

² Сунце је Божје око, па се у Босни заклинју: *Тако ми ока Божјега* (Ђорђевић 1958: 20, 24; види грађу Јанковић 1951: 59–60). Сунце дању прати шта људи раде, а увече то саопштава Богу (Јанковић 1951: 55–88; СМ 2001: 523). Веровање да сунце све види рефлектовано је у магијској пракси везној за залазак сунца. Девојке су гледале на коју грануће пасти последњи сунчев зрак, од ње су правиле венац, обраћајући се сунцу: *Сунашце на заоду, као што ти овај венац сада видиш, тако јасно и лепо дај да и ја у сну ноћас видим онога који ми је од Бога суђен* (према Јанковић 1951: 58). Колико сунце утиче на људе казује веровање да кога оно *види ујутру неумевена, осам му је дана назатка* (Караџић 1852: 725).

³ Види рефлекс у песмама: СНП I: бр. 309.

И у оба случаја стихови су одраз поменутих веровања.

Људи су, дакле, својим деловањем изазвали поремећај космичког поретка. Сунце застаје на своме путу⁴: *одоцило је чудо гледајући*⁵ и из његове перспективе, чудо је и безразложни Јованбегов прекор босоној жени, која без заштитничке пратње (*момкиња, измећар*⁶) пролази двориштем. Јованбег, међутим, вероватно зна каквим је опасностима она изложена⁷ – и зато је вероватно кара. Чудо је и деликатна млада жена, која, упркос опасностима и муљевљевим прекорима, нечујно боса промиче (*прешла*) у трену двориштем.⁸

У наставку одговора, сунце набраја поступке Јованбегове/Иванбегове љубе, који су утицали да се неспоразум с мужем продуби, чиме се отварају нови значењски потенцијали песме, јер Јованбеговица је прешла *преко двора* не само *боса*, већ и *косе расплетене* и *распаса без свилена паса* (у другој варијанти такође је боса и расплетене косе, у *бисеру* и у *дукатима* и без служинске пратње, *брез мимкиње* и *брез измећара*) и тако се сасвим разодела, будући да је у традиционалним представама обнажен свако ко је бос, у кошуљи, без појаса, без мараме или распуштене косе.⁹

Овим је ова господствена жена свакако показала своју бунтовничку природу и завидну меру слободе, али је угрозила и позицију свог угледног мужа, Јованбега/Иванбега,¹⁰ пошто се обнаженост у патријархалној култури у основи вреднује негативно (в. СДП: 517). Обувеност, опасаност, покривена и уплетена коса, које она одбацује, представљају важна обележја удате жене, односно у традиционалној култури ови делови одеће означавају припадност мужу и сходно томе, жена их је и добијала још пре брака, о свадби, на коју

⁴ Зауостављање сунца је наговештај социјалне и космичке кризе. Сунце, према веровањима, застаје на свом путу о дугодневици, односно о Ивандану (СМР: 281). По предању, сунце три дана није залазило кад су распели Христа (СМ 2001: 523). Сунце је, како се верује, застало на небу кад је био косовски бој (Јанковић 1951: 97), односно кад је у бунару видело Лазареву главу: *Окреће се глава у бунару, / Кад с' окрену неколико пута, / Стаде жарко на истоку сунце* (Петрановић III: бр. 32). Сунце не може да сија, јер су поремећени односи међу људима (HNP V 1909: бр. 166, 167, 168). А сунце се и пред залазак може зауставити, да се одмори (Јанковић 1951: 61).

⁵ Ово је, иначе, формула која се користи у донекле сличним ситуацијама, као у стиховима: *Стало сунце чудо гледајући, / Гдје с' удаје удовица Јања/ И оставља троје сирочади* (HNP V 1909: бр. 45).

⁶ *Момкиња*, девојка у Херцеговини слушкиња (Богишић 1874: 145); *измећар*, слуга у Херцеговини (Богишић 1874: 145)

⁷ Љуба – пре свега од сунца, које је својим зрацима, некада се веровало, могло да оплоди сваку жену која му се изложи (види Ргор 1990: 61–73), као у песми о женидби сунца девојком (Ристић 1873: бр. 9).

⁸ О опасностима које јунаку бајке прете чим закорачи из затворених простора дома и посебно опасностима које прете женама од излагања сунцу и светлости (види: Ргор 1990: 62–73). Рефлекс оваквог гледања виљив је у неким примерима српске песничке традиције, као у једној варијанти песме о смрћу растављеним љубавницима: *Љепиом ће те оженити мајка, / Л'јепом' Фатом, Атласиња златом / Којано је у кавезу расла, / Није вид'ла сунца ни месеца* (СНП I: бр. 345).

⁹ *В рјяде случаев наготу* Понимали симболически — *обнаженным считался человек в одной нижней рубахе, без пояса, женщина без платка, с распущенными волосами* (СД III: *нагота*, 355).

¹⁰ Бег је господин муслимански и хришћански под турском влашћу (Skok I: 132); бег је турска реч за поглавицу, *вођу*, у XV веку у османским документима (на српском језику) термин *војвода* био је синоним за *крајишког бега* и *сањак бега* (http://www.balkanskicentrarzabliskiistok.com/?en_home).

својим кључним стиховима песма и асоцира. У том смислу песма је на неки начин ретроспективна, односно има дугу „предисторију” која се односи на раније догађаје.

Свадбени ритуали везивања за мужа обућом, коју невести увек дарује његова породица, с тачке гледишта те породице симболизују преобраћање *туђег у своје*, а одвајкада су познати Србима и свим Словенима. Невеста је тако још о *просидби* добијала ципеле од свекра и свекрве.¹¹ Код Бугара момак је будућој жени и о *великим празницима* слао обућу,¹² док јој је у јужној Русији пре свадбе плео опанке од лике.¹³ А о свадби обување су вршили девер/деверуша, кум или младожења, кад је у обућу скриван и новац,¹⁴ чиме је невеста *купована*, односно стављана под власт мужа. У складу с тим, она није могла ни прећи жеников праг у обући свог оца.¹⁵ Код Бугара је чак постојао ритуал сечења девојчине обуће, које се изводило већ након уговора.¹⁶ А у неким областима северне Русије, као знак потчињавања, невести су стављали момкову обућу на главу.¹⁷ Исто тако је, приликом отмице, младожења код Бугара одмах скидао девојчину обућу и назувао јој своју.¹⁸ Ритуал даривања обуће и преобувања одвијао се, дакле, уочи свадбе,¹⁹ на дан свадбе, пред вен-

¹¹ Приликом обреда *пишење*, у Скопској Црној Гори, девојци су слали: сребрно прстенче и кондуре из којих је девер будућу невесту запијао вином, а онда јој их обувао (Петровић 1907: 460–464). М. Босић је, говорећи и о свадбеним обичајима Срба у Војводини међу осталим даровима које доноси будућа свекрва поменула и ципеле (Босић 1990: 7).

¹² У ријечкој нахији девер је за девојку носио торбицу с погачом и опанцима (Јовићевић 1911: 751). А Бугари су давали *Кондури на годеницата* (према Иванова 1984: 41).

¹³ *Иногда жених нес в дар девушки лапти уже при сватовстве. Если она их принимала, это было знаком согласия (курск.). В Белоруссии жених, отправляясь свататься, брал с собой лапти, украшенные разноцветными дубчиками. Он открывал дверь дома невесты, бросал лапти на середину хаты, а сам оставался в сенях. Девушка примеряла обнову и оценивала ее качество: если лапки ей нравились, то парня вызывали на переговоры, если же нет — их выбрасывали обратно жениху* (СД III: 79–80).

В Болгарии окончательное приобщение новобрачной категории замужних женщин происходило. в Юрьев день, на Пасху, Вознесение и др. и оформлялось особым ритуалом, носящим название „разувание и раздевание невесты”: крестная мать или крестные родители снимали с нее всю одежду и обувь и подвязывали ей платок „по-женски”, при этом „свадебную” обувь заменяли той, которую носят замужние женщины[...] Ср. так же рус. Лижгород. обычай продуцирующего характера „разувальник”: в Чистый четверг парни заставляли девушек бегать босиком и при этом кричали: „Уродись, пиеница!” и т. п. У чехов и словаков в Пепельную среду парни и мужчины рядились кузнецами и „подковывали” девушек — отрывали им подметки клещами, т. е. тоже „разували” их (СД III: 476–477).

¹⁴ Обичај је био познат и у Срему (Босић 1989: 76).

¹⁵ Уобичајено је млада обувана у женикову обућу пре поласка у његов дом (СД III: 476).

¹⁶ То се називало *сечење обуца* (СД III: 476).

¹⁷ В с.-рус. *свадьбе дружка подносил невесте обувь на блюде; она поднимала его вверх, ставя себе на голову в знак подчинения мужу. В некоторых вариантах обряда она демонстрировала свою строптивость: бросала башмаки, подаренные женихом, и соглашалась их принять лишь с третьего раза* (СД III: 476–477).

¹⁸ В случае умыкания девушки жених-похититель снимал с нее обувь, и надевал принесенную с собой, чтобы предотвратить возвращение жены в родительский дом (СД III: 476).

¹⁹ На Украине сам жених а кануне венчания вручал невесте сапоги, в которые он мог насыпать бублики, орехи и т. п.; свахи тут же обували невесту и заставляли ее пройтись по хате и потанцевать, чтобы узнать, хороши ли сапоги: если они оказывались тесны или велики, жених забирал их обратно, если же оказывались впору, то жених должен был всех потчевать водкой. Иногда от имени жениха это делал дружок: он вносил в хату кошель с пирогами, на котором висели башмаки и чулки, перевязанные красной лентой, и передавал невесте (СД III: 476–477).

чање, и/или на самом пиру,²⁰ код Бугара пред полазак у цркву.²¹ А обување невесте управо је означавало коначност њеног одласка и раздвајања од рода и везивање за нови дом. Невесту су, затим, разували тек пред ложницом,²² тако да је обувеност/необувеност имала не само брачну већ и еротску симболику и маркирала је припадност мушкој страни и била знак потчињавања мужу. Зато босонога Јованбеговица изван затвореног простора куће носи и поруку одрицања од брака, јер ју је босу могао видети само муж.

Исто тако, пошто се обућом тело раздвајало од тла, веровало се да она има и велику заштитну улогу, да штити од утицаја злих сила, које су повезане са земљом (Ђорђевић I 1984: 291–307; СД III: 475–479), па се на обавезу обувања невесте (и потребу за обућом уопште) може гледати и као на неопходност заштите од утицаја демонских сила.²³ Аналогно, разувањем се успостављала магијска веза с тим силама, што је такође било нужно у извесним ситуацијама, приликом одређених радњи везаних за плодност (СД I: 517; СД III: 355),²⁴ за које се боса Јованбегова/Иванбегова љуба могуће и спрема.

А ако је тако, онда ова песма заиста крије одређене обредне и магијске потенцијале, што је, уосталом, у складу и с гологлавошћу и расплетеном косом њене јунакиње. Наиме, и коса се некада расплитала код одређених

²⁰ Обављало се онда кад девер *плати*, на трему (Дебелковић 1907: 208). Девер би кад плати, улазио у издвојену просторију и невести обувао ципеле (Босић 1989: 76), док су девојке певале: *Девер снаји ципеле обува, / Сна' деверу кошуљу везива* (Карановић и Катић). Кад је брат изведе, девер обува невесту (Мијатовић 1907: 26; Петровић 1948: 278). У Новом Винодолском невести је обућу обувао дебели кум (Богишић 1874: 224), у Левчу и Темнићу девер (Мијатовић 1907: 26; Дебелковић 1907: 208), деверуша (Лилек ГЗМС, књ. 10, 74) – све према Ђорђевић I 1984: 298–299, у Ђевђелијској Кази, такође девер (Тановић 1927: 179). У Подмосковљу *молодую обува* в „*женихову обућу*” *ее брат подпение свадбених песен, в которых девушка прощалась со своим домом; это происходило перед переездом в дом жениха* (СД III: 476–477).

²¹ У *болгар молодую перед поездкой в церковь обува* (СД III: 476; Иванова 1984: 96). Док девер млади обува ципеле, он у њих ставља и новац, а девојке говоре да су велике и да треба да стави још. Исто тако оне вичу: *Събувам та, обувам та, амин до вјак* (Иванова 1984: 99–100). У Сибиру, на пример, пре свих долази дружка, који је аналоган деверу, и младој доноси различите дарове, међу њима чарапе и ципеле (ОП 1981: коментар, бр. 218, 268).

²² Нечасну невесту у Македонији су терали полуобувену: *едната нога боса, едната обува* (СД III: 477).

²³ У фебруару ове године била сам очевидац предсвадбених ритуала у савезној држави Царкханд (Индија), приликом којих су будућу младу до чесме, на којој су је прале, носиле жене, како не би дотакла земљу.

²⁴ Различити календарски обреди за плодност – код орања, дозивања кише, сејања ражи, започињања градње – вршени су без обуће; играло се без обуће на снегу о Божићу, за добар раст конопље (СД I: 241). Веза обуће с плодношћу манифестује се и у обичају да се на Бадње вече сви изују, да би усеви подједнако никли (према Раденковић 1996: 21). Белоруси *старались производить весенние работы в поле босиком* (СД III: 476). Пред сетву конопље домаћица је три пута *объезжала на кочерге участок, предназначенный для Конопля* (могилев.). *Сеяли босиком, чтобы трава повиликана оплетала стебли К. и не ломала их* (СД III: 583). На чисти четвртак *парни заставляли девушек бегать босиком и приэтом кричали: „Уродись, пшеница”* (СД III: 477). Белоруси *обязывали деревья накануне Крещения, выходя в сад босиком произноси заклинание: „Нэ бійся морозу, як я нэ боюсь”* (СД III: 441). *Чтобы грозиящие дому беды перешли на животных или на растительность, невесту вели из дома в стойло, в лес и вслух объявляли о ее грехе. Свекровь танцевала босиком, приговаривая: „Каквото е лошото, вземята да иде!” [Чтобы все плохое ушло вземлю], в Михайловградском окр. она обращалась к птицам, чтобы защитить дом искот от напастей* (СД II: 36).

земљорадничких послова (као обрада лана) и била је тесно везана с култом плодности.²⁵ Зато се и понашање Јованбеговице/Иванбеговице може повезати и с таквим радњама, без обзира на то што Јованбег, очито је, има на уму нешто сасвим друго.

Али распуштена коса и гола глава су, према веровањима, карактеристично обележје и демонских сила (СМ 2001: 287; Раденковић 1996: 25–26).²⁶ Расплетене косе су ишле виле, и вештице су косу расплитале кад би одлазиле на зборишта (види СМ 2001: 286–287). У складу с тим бајало се с распуштеном косом и с повученом марамом уназад (види Раденковић 1996: 31), па понашање Јованбегове љубе упућује и на могућност припреме за вршење неке тајанствене магијске радње, коју онда сунце на одговарајући начин и именује као *чудо* (чарање и чаробњаштво), што подразумева одређене моћи којима жена располаже, и према чему Јованбег има негативан став, што је у складу и с природом тих радњи,²⁷ према којима се људи убичајено не односе с одобравањем.

Није зато необично што се гологлавост и расплатена коса у традиционалној култури негативно вреднују (Раденковић 1996: 25). Непокривена женска глава и расплетена коса опасне су и веровало се да могу да штете људима,²⁸ стоци и летини, а гологлаву жену може да одвуче *дворној*, да је поједе вук, убије гром (види Раденковић 1996: 25; СМ, 2001: 287). Коса жене која је ишла гологлава претвара се у змије кад умре.²⁹ Због тога што може *нашкодити* (наудити), није било добро ни срести жену гологлаву и расплетене косе, па је у том смислу Јованбегова реакција такође мотивисана – он на *чудо*³⁰ њеног понашања реагује *карањем*.

²⁵ Забрана резања косе такође је у вези с плодношћу (Прор 1990: 68–69).

²⁶ Расплетене косе и без појаса су демонска бића: *На горе Фаворстей, под дубом Мамвријским ту седяху Сихаил, Михаил... а идут семь девпростовласы и без пояс, и они им мовлят: Кто вы естя девы? – Дири есмя царя Ирода. – Где идете? – Идем в мир костей человеческих ломити и тела их томити* (Майков 1994: 48), или: *На море на Океане, на острове на Буяне стоит сыр дуб; под тем сырм дубом сидите святой отец... Его обретоша двенадцать девиц... Речет им святой отец: Куда вы грядоща простоволосья, безпояья.* – А оне одговаре да их је цар Ирод послао у православни свет: *Тела их трясти и кости их мождати* (Майков 1994: 48). Оне користе своју магијску моћ распасане.

²⁷ Значење речи *чудо* неки истраживачи доводе у везу с магијским моћима, које су знак *божанског уплива у људске ствари*, тј. представља „знамење”, које у себи садржи позитивно, али и негативно значење (види: Лома 2002: 24–35).

²⁸ Старије жене у Бушинци и околним селима (Косово и Метохија), носиле су испод шамије капу, *да се не би хватала клетва, да не би укеле децу кад их куну у љутињи* (Филиповић 1967: 47). И васојевићке жене скривају косу од мужева (Филиповић 1967: 178). О лошем утицају непокривене женске главе и расплетене косе говоре и стихови: *Изићи ћу млада, гологлава / Гологлава, косе расплетене, / Када јунак пође по ђевојку; / Нека му је несрећна ђевојка* (СНП I: бр. 588).

²⁹ Косу су расплитале и резале само жене, посебно удовице, у знак жалости за покојником (Зечевић 1982: 65). У Паштровићима: *Жена мртвога, сестре, шћери, невесте и снахе (ако их има) ваља да свака пушти косе низ прси*, док седе уз покојника (Врчевић 1986: 89). Кад се врате покајнице, сви поседују *а кутњи људи стоје гологлави, босонози и распаси* (Врчевић 1986: 186).

³⁰ На везу речи *чудо* са речима покор, прекор, покуда упућује А. Лома (Лома 2002: 26).

Управо уплитање косе и покривање главе код удатих жена некада била обавеза,³¹ чиме се она потчињавала мужу. На важност „потчињавања косе” мужу указује обред у којем је младожења *куповао* невестину косу (в. СДП: 616). У складу с тим, код Јужних Словена косу је тек у ложници расплитао муж, у знак да *више никад открије главе ходати неће* (Богишић 1867: 95), дакле могао је гологлаву видети само он. А ујутру кад млада *први пут главу покрије* (Богишић 1867: 95),³² више је никад није откривала. Уплитање косе и покривање главе, као и обување младожењине обуће, означавали су свакако прелазак у статус удате и стављање под сексуалну и сваку другу контролу њеног мужа. Стога је очекивано да Јованбег и разуме гест своје љубе, сходно поменутих правилима понашања, као њено одрицање од њега и од статуса удате, али могуће и као знак поседовања неког тајног знања, именованог као *чудо*. И у том смислу Јованбегова љутња је озбиљно заснована и мотивисана.

И појас је,³³ као и обућа и коса, био знак припадности жене мужу. Девојка се код прстеновања, на дан венчања или након њега препасивала мушким појасом (СМР 1998: 336, 354; Раденковић 1996: 19).³⁴ Да би је везао за нови дом, младу је свекар скидао с коња појасом, младенце је такође свекрва уводила у кућу тканицама, или пешкиром везаним око струка (Грбић 1909: 179; СМР, 1998, 336; СМ 2001: 434; Раденковић 1996: 18).³⁵ Улазећи у младожењину кућу, млада је девојачки појас бацала на пећ, што представља њено магијско одвезивање од рода.³⁶ А и развезивање невестинског појаса у ложници вршио је младожења,³⁷ дакле само је он на то имао право.

Појас удате жене је, значи, симбол њене верности и честитости.³⁸ Жена се зато није смела распасати: *Кад такву (распасану) сусритнеш на улици, или на путу, одмах се сакрије, стид ју је од свита* (Ivanišević 1905: 27), па би се стихови о распасаној љуби Јованбеговој могли разумети као знак преступа,

³¹ Уплитање у две плетенице могао је вршити девер, или младожења (СДП: 616). *И косе морају бит оплетене како у жене, а не више како у дјевојака* (Богишић 1867: 100). У Архангелској области су говорили: *За стол кога невесту приведут, две косы ей заплетут* (СДП: 616).

³² Код Русина после вечере *расплићу јој дјевојачку косу и пјевајући повезују јој главу, као што удате жене носе* (Богишић 1867: 104). Руси после венчања заплићу косе и стављају капу за удате жене (Богишић 1867: 106).

³³ О различитим функцијама појаса у српској традиционалној култури и поезији види: Карановић 2008: 89–109.

³⁴ Девер је девојку опасивао *колуном* приликом прстеновања у Скопској Српјој Гори (Петровић 1907: 463). У Русији девојке опасују младенце појасом после венчања (СМ 2001: 434), или се младенци опасују и рибарском мрежом (СМ 2001: 369) и тако се заувек везују.

³⁵ О томе сведочи још Валвасор у 17. веку (1689), такође код Бугара (према Стојковић 1934: 11).

³⁶ О појасу и опасивању појасом код венчања, дивећи се његовом изгледу и невести, певају лазарице:

*Невестице, вијавице,
Т'нко си се препасала,
Сас тканице вијавице
И пребеле марамиче*

(Ђорђевић и Златановић 1990: бр. 91).

Род се рачунао према појасу, пас значи и колено, нараштај, степен сродства (Стојковић 1934: 9).

³⁷ Младожења и млада узјамано, алтернативно кум код „Морлака” у Далмацији (Стојковић 1934: 8).

³⁸ Овај обичај је словенски, индоевропски (уп. Стојковић 1934: 8–9; СМ 2001: 434).

али и раскалашности, невере, као и слободе непознате окружењу у којем она живи, тако да је и ово чудо. Ипак, како се развезивањем појаса неутралише и опозиција горе/доле; чисто/нечисто: људско/нељудско и тиме отклања могућност сукоба с демонском силом (в. Раденковић 1996: 17),³⁹ и у овом случају би се женино деловање могло довести у везу с оностраним, а самим тим и с неком радњом за чије је извођење ритуална голотиња неопходна, у шта је она, ако је тако, добро упућена. И у том смислу на Јованбегову љубу се може гледати као на биће које расположе одређеним (чудесним) моћима.

На крају може се, свакако, рећи да се у сва три поступка ради о поступу, о низу прекшених социјалних правила истовремено. У песми је све додатно интензивирано набрајањем и нагомилавањем реквизита и одевних предмета који маркирају граничне позиције тела у односу на свет,⁴⁰ симболички обухватајући све његове делове. Али би обнаживање могло упућивати на припрему за неку тајанствену радњу, чија се природа може наслућивати декодирањем симболичких реквизита какви су обућа, појас, коса. Могуће је, дакле, да се овде ради о нагости која сигнификује приближавање оностраним,⁴¹ како би се од њега нешто измолило, јер аналогни поступци су и примењивани у љубавној и земљорадничкој магији, народној медицини, чарању, оргијастичким играма, терању нечисте силе и сл. (Раденковић 1996: 11–12; СД III: 355–356). Илустративан је и податак да су гатаре, кад би се припремале за своје деловање, са себе скидале крст, појас, распуштале косу, гатајући босе, обнажене, у кошуљи (СД I: 482),⁴² вршећи своје радње у граничном време-простору,⁴³ какво је и време (сумрак) у којем Јованбеговица промиче двором-двориштем, само њој знаним разлозима.

У основи садржине ове песме – испеване у наративној форми епског десетерца, који отвара могућност за развијенију радњу, могуће с баладичним разрешењем – налази се сукоб између мужа и жене, али само у наговештају, тако да она до своје завршнице остаје лирска. А будући да је смештена у окружење патријархалне заједнице, она се жанровски може одредити као породична. Њена композициона структура, пак, са скривеним наратором-посматрачем на почетку, чија је пажња фокусирана на дијалог сунца с гранама дрвећа (космички и вегативни код),⁴⁴ који донекле демистификује њену

³⁹ Сматрало се, на пример, да лесници не носе појас (СМ 2001: 338).

⁴⁰ Повлашћено место по вертикали тело маркирају и они делови одеће који се налазе у простору *горе*: капа, марама, вео, или *доле*, чарапе, обућа (Раденковић 1996: 20–22, 37). Управо зато се младенци штите одозго и одоздо (види: Ђорђевић I 1984: 287–307).

⁴¹ Нагост у традиционалној култури је облежје *туђе/природног/дemonског* (СД III: 355).

⁴² Да је реч о магијском поступку, осталима незнаној радњи, указује и веровање да и вештице гатају распане: *Јабукe кe сам брага о поноћи у кошуљи и распаса, развив косе све до паса* (Стојковић 1934: 14). Како би успоставили везу с оностраним, појас су некада скидали берачи цвета папрати о Ивањској ноћи, или је овај поступак примењиван код трагања за благом, док су девојке, скидајући појас, гатале о суђенику, стављајући га под јастук, говорећи: *Појасе, мој појасе, покажи ми суђеника и сватове* (СМ 2001: 434).

⁴³ О томе види: Раденковић(а) 1996: 174–174.

⁴⁴ Трагови прастарих веровања овде се манифестују у анимистичком осећању света, која се рефлектују у представи да је сунце живо, да поседује људска својства (способност говорења и осећања), као и да је његова природа божанска (Јанковић 1951: 55–88; СМ 2001: 523).

садржину – сигнификује присуство прастарих слојева значења. То потврђује питање и одговор, односно дијалог, у наставку, који описује радњу у целини, и који је потенцијално обредни, или му је порекло у ритуалу.⁴⁵ Сходно томе, и заустављање сунца упућује на кризу космичку и социјалну. Али његова потреба да се ослони на дрво/гране, у стиху: *На свако се дрво наслањаше*, уводи и емотивно-психолошки план значења и успоставља везу између космошког времена и пулсирања човекове душе, што је потпора за читање песме и у модерном кључу. Кроз одговор даље је сугерисан сукоб међу људима који ремети космички временски ток – сунце касни са заласком, пошто се зауставило да би осмотрило чудо: *Гдје Иванбег вјерну љубу кара*, што указује и на јединство човека и света, чија су упоришта опет у прастаром митском схватању.

Песма у целини, дакле, одмерава вишезначност симболичких вредности жениних поступака, као и њихову вишеструку функционалност у култури, те реакције на њих које долазе од људске и од божанске силе, од социјалних и космичких закона, у чијим оквирима се сукоб песме одвија, односно наговештава, тако да се у њој манифестује њена виталност.⁴⁶ И овај наговештај сукоба такође је мера архаичности песме, као и присуства модерности у наслојавању, што одсликава њено вековно опстојавање у култури.

ЛИТЕРАТУРА

- Bogišić 1867: V. Bogišić, *Pravni običaji u Slovena*, Zagreb: Štam. Dragutina Albrechta.
- Bogišić 1874: V. Bogišić, *Zbornik sadašnjih pravnih običaja u južnih Slovena I, Građa u odgovorima iz razliĉnih krajeva slovnskoga juga*, Zagreb: JAZU.
- Босић 1989: М. Босић, „Традиционални елементи у свадбеним обичајима Срба у западном делу Срема”, *Фолклор у Војводини*, бр. 3, Нови Сад: стр. 71–83.
- Босић 1990: М. Босић, „Свадбени обичаји Срба у Војводини”, *Пролеће на Ченејским салашима*, бр. 6, Нови Сад: 6-14.
- Врчевић 1986: В. Врчевић, *Тужбалице*, прир. Д. Радојевић, Титоград: Побједа.
- Грбић 1909: С. М. Грбић, „Живот и обичаји народни у срезу бољевачком”, у: *Српски етнографски зборник*, XIV, Београд.
- Дебељковић 1907: Д. Дебељковић, „Обичаји српског народа у Косову пољу”, *Српски етнографски зборник*, VII, Београд.
- Ђорђевић I – II 1958: Т. Ђорђевић, *Природа у веровању и предању нашега народа*, књ. I–II, Београд: САНУ.
- Ђорђевић I 1984: Т. Ђорђевић, „Заштита младенаца”, у: *Наши народни животI*, Београд: Просвета.

⁴⁵ О изворима и природи ритуалног дијалога в. СД II: 88–91.

⁴⁶ Види рефлеке у: СНП I: бр. 309.

- Ђорђевић и Златановић 1990: Д. Ђорђевић и М. Златановић, *Народне песме из лесковачке области*, Београд: САНУ.
- Зечевић 1982: С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд: „Вук Караџић”.
- Зиројевић: О. Зиројевић, *Етимологија и значење речи* /http://www.balkanskicentarzabliskiistok.com/?en_home,31/
- Ivanišević 1905: F. Ivanišević, „Poljica, narodni život i običaji”, u: *Zbornik za narodni život i običaje*, X, Zagreb: 181–307.
- Иванова 1984: Р. Иванова, *Българската фолклорна сватба*, София: БАН.
- Јанковић 1951: Н. Јанковић, *Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба*, Београд: САНУ.
- Јовићевић 1911: А. Јовићевић, „Ријечка нахија (у Црној Гори)”, у: *Српски етнографски зборник*, XV, Београд.
- Карановић 2008: З. Карановић, „Појас у традиционалној култури и усменом песништву српског народа”, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима (Посвећено успомени на проф. др Новицу Петковића)*, IV, Београд: 89–109.
- Карановић и Катић: З. Карановић и В. Катић, *Теренске свеске из Шајкашке (1985–1989)*, Рукопис у својини ауторки.
- Караџић 1852: *Српски рјечник*, скупио га и на свијет издао В. Стеф. Караџић, у Бечу, у штамп. Јерменскога манастира, 1852.
- Лома 2002: А. Лома, *Пракосово*, Београд: САНУ.
- Майков 1994: Л. Н. Майков, *Великорусские заклинания*. (Издание 2-е). Послесловие, примечания и подготовка текста А. К. Байбурина. Санкт-Петербург: Издательство Европейского Дома.
- Мијатовић 1907: „Обичаји српског народа из Левча и Темнића”, у: *Српски етнографски зборник*, VII, Београд.
- Мирковић 1886: *Српске народне пјесме герзовске и ђевојачке из Босне*, скупио П. Мирковић, Панчево: Издавач.
- Петрановић III 1989: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из БиХ*, Књ. III, Сарајево: Свјетлост.
- Петровић 1948: П. Ж. Петровић, „Живот и обичаји народни у Грузи”, у: *Српски етнографски зборник*, LVIII, Београд.
- Петровић 1907: А. Петровић, „Живот и обичаји народни – обичаји народа српског у Скопској Црној Гори”, у: *Српски етнографски зборник*, IX, Београд.
- Проп 1990: V. J. Prop, *Historijski korjени bajke*, prev. V. Flaker, Sarajevo: Svjetlost.
- Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији јужних Словена*, Ниш – Београд: Просвета – САНУ.
- Раденковић(а) 1996: Љ. Раденковић, *Народна бајања код јужних Словена*, Београд: Просвета–Балканолошки институт САНУ.
- Ристић 1873: К. Ристић, *Српске народне пјесме покупљене по Босни*, Београд.
- СНП I: *Српскенародне пјесме, Књига прва, 1841*, према: Сабранадела Вука Караџића, прир. В. Недић, Београд: Просвета, 1975.

- СД I: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, Том I, ред. Н. Толстой, Москва: Инст. Славяноведения, 1995.
- СД II: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, Том II, ред. Н. Толстой, Москва: Инст. Славяноведения, 1999.
- СД III: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, Том III, ред. Н. Толстой, Москва: Инст. Славяноведения, 2004.
- Skok I 1971: P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb: JAZU.
- CM 2001: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Редактори С. М. Толстој и Љ. Раденковић, Београд: Zeptr Book World.
- СМР 1998: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, 2. допуњено издање, припремио и уредио Н. Пантелић, Београд: Етнографски институт САНУ – Интерпринт.
- Stojković 1934: M. Stojković, Pojas, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 29/2, Zagreb.
- Тановић 1927: С. Тановић, „Српски народни обичаји у Ћевђелијској Кази”, у: *Српски етнографски зборник*, XL, Београд.
- Тординац 1883: N. Tordinac, *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*, Vukovar: Naklada i tisak Ern. Jančika.
- Филиповић 1967: М. Филиповић, „Различита етнолошка грађа (Косово и Метохија)”, у: *Српски етнографски зборник*, LXXX, Београд.
- HNP V 1909: *Hrvatske narodne pjesme V*, Zagreb: Matica hrvatska.

Зоя С. Каранович

СЕРБСКАЯ НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ О ЈОВАНБЕГОВИЦЕ
– ЭТИКА И ПОЭТИКА ТРАДИЦИИ

(Резюме)

Предметом данной работы является анализ одной практически забытой народной песни, которая записана в двух вариантах во второй половине XIX века где-то на территории Боснии и Герцеговины. В центре внимания данного произведения – конфликтная ситуация между Йованбегом/Иванбегом и его любимой, обусловленная ее неадекватным поведением – переходом по двору без сопровождения, обуви, пояса, с распущенными волосами. Данное воедение разозлило Йованбега, и он укоряет свою любимую, в это время солнце останавливается, чтобы увидеть это чудо, что приводит к опозданию захода солнца, т.е. к нарушению космических законов. При этом нельзя увидеть все причины и последствия этого, в том числе исход конфликта, поскольку он основан на действиях, которые можно толковать по-разному с точки культурных кодов. Наш анализ явился попыткой их понимания.

Валентина Д. ПИТУЛИЋ*
 Универзитет у Приштини
 са привременим седиштем
 у Косовској Митровици
 Филозофски факултет

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

МЛАДИЋ И ДЕВОЈКА У ЛИРСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ¹

Полазишта овог рада чине психичке особине Јужних Словена и Цвијићеве поделе на психичке типове Срба. Како Косово и Метохија припадају централном типу, који има своје особености, покушаћемо да покажемо на који начин у оквиру варијетета централног типа, у лирским народним песмама, народни певач види младића и девојку појединачно, као и њихов однос. У богатом лирском наслеђу Старе Србије младић и девојка приказани су слично као у другим крајевима где су живели Срби, с тим што је народни певач био фокусиран, пре свега, на њихов спољашњи изглед, посебно богату ношњу. Показаћемо како је у љубавним песмама народни певач пратио њихов однос, као и специфичности певања у односу на друге, северније крајеве.

Кључне речи: Косово и Метохија, лирска песма, младић, девојка, ношња, лепота, љубав.

У књизи *Балканско полуострво*, бавећи се психичким типовима српског корпуса, Јован Цвијић, каже да становништво централног типа „заузима средишни део Балканског Полуострва, области косовско-метохијску и вардарску као и околне пределе. Оно се простире од Косова до вароши Ихтимана, која је на развоју Искра и Марице, затим од Ниша до Солуна. Овоме типу припада дакле део становништва Јужне Србије као и Шопови западне Бугарске и пиротске околине и Заглавка у Србији” (Цвијић 1987: 405). Када су у питању психичке особине, Цвијић је уочио да у оквиру косовско-метохијског варијетета постоји доминантно византијско наслеђе које се огледа у чувању традиције и врло богатој ношњи која „подсећа на ношњу „владика”, средњовековних српских властелинских жена” (Цвијић 1987: 434). Говорећи о „естетичком осећању у народној поезији” Јаша Продановић наводи да је

* valentinapit@beotel.rs

¹ Рад је настао у оквиру пројекта (178011) *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

оно „највише изражено у опису момачке и девојачке лепоте, мушког руха и женског одела” (Продановић 1932: 74). Владимир Бован у књизи *Српске народне песме са Косова и Метохије* указује на идеал лепоте у оквиру патријархалне заједнице на овом простору. Он се фокусира на идеал женске лепоте и то, пре свега, девојачке. Он је уочио да постоје извесне разлике између лепоте сеоске и градске девојке, која се огледала у руменилу лица сеоске и белилу лица градске, док је „висина девојке или жене и виткост њеног стаса као идеална црта, присутна (је) подједнако и у песмама записаним на селу и у песмама записаним у граду” (Владимир Бован 1977: 222).

Владан Недић је, говорећи о лепоти девојке у лирским љубавним песмама, истицао њену смерност и богатство поређења у различитим срединама.² У лирским народним песмама са Косова и Метохије њено лице је „црвена ружица”, „тај пусти каранфил”, „тај беја босиљак”. Те синтагме које указују на идеал лепоте српске девојке: било бело лице и румене образе. Нијансирање је само у цвећу које служи за поређење. Мало је необична формула лица „тај беја босиљак”, а како се босиљак³ на Косову и Метохији врло често садио и користио у свим обредима прелаза,⁴ као и у другим српским срединама, његов бели цвет нашао је место и у опису женског лица.

Народни певач се у лирским љубавним песмама фокусира не само на лице него и на девојачке груди, поредећи их са „два бела голуба”, а онда на половину, тј. слабине и необично, девојачке ноге:

„Недра имаш два бела голуба
п’ловину, минаре од џамије
ноге имаш два права ђилита”
(Дебељковић 1984: 56)

Говорећи о архаичности централног типа Јован Цвијић се позива на народне песме у којима је насликана српска ношња са Косова и Метохије, посебно женска. Он каже да су чувари предачког наслеђа биле жене: „Оне су очувале стару ношњу, која уосталом пада у очи старим везовима и богатим украсима” (Цвијић 1987: 408). Отменост, узвишеност и поносито држање Косовке девојке увек је у фокусу младићевог ока. Он се пита које је оно девојче што рано рани на воду:

² „Низови песма славе женску лепоту. Лиричар патријархалних области усхићава се дугим црним трепавицама девојке; још више, њеном смерношћу. Приморски певач пита се да је није родила наранџа, македонски, да је није сковао златар. Славонски лиричар тражи поређење за руменило њених усана. Босанско-херцеговачки певач уноси, у сјајној хиперболи, девојку која је оком запалила град –

Еј, чарним оком кроз срчали-пенџер” (Недић 1976: 56).

³ „У народним лирским песмама спомиње се босиљак изванредно често, и то обично са анимистичким схватањима. Млад момак и девојка упоређују се и идентификују са босиљком; девојачка душа, или душа побожног старог властелина мирише на босиљак; босиљак који је девојка ’наменила на војнову срећу’ за ноћ је никао, израстао, и у зору раздвојен је сватовима (Вук, Пјесме, I, 36)” (Чајкановић 1994: 42).

⁴ „На Косову, кад сватови улазе у младино двориште, треба да млада погледа младожењу кроз босиљак и да рекне: ’Ја те гледам једним оком и нагледах те се, а ти мене са оба не можеш’ (Чајкановић 1994: 41).

„Што диже главу високо
што шири скуте широко
дукат мамудију на чело,
чарка арабија под грло”
(Дебељковић 1984: 58).

Девојка обично има „русе косе”, „бело лице”, „филцан очи”, „ђул образи”, „медна уста”, „бело грло”, „беле руке”, „алтан чело”, „гајтан веђе”, „кути уста”, „калем носа”, „кајмак грло” „рамну снагу”. У песмама са Косова и Метохије налазимо врло необична, нетипична поређења где је снага „штица шимширица”, или се девојка обраћа младићу стихом:

„Ал си видеја штице пилициске,
таква је, момче, моја рамна снага”
(Дебељковић 1984: 62).

У лирским песмама има и необичног поређења попут; „чело имаш сребрна мајлија/грло имаш шише од ракије” (Дебељковић 1984: 60). У једном стиху „Дока има косу до појаса” (Дебељковић 1984: 61) а неретко, осим лица, народни певач прелази и на опис осталих делова тела. У једном стиху у песми Дене Дебељковића младић каже девојци „твоја недра, мори, вруће сунце” (Дебељковић 1984: 61), док ће у песми из *Цариградског гласника* народни певач дати подробен опис девојке која се хвали својом лепотом. Осим устаљених поређења доминирају и турцизми:

„Брада ми је чекрк урубиа,
Грло ми је ерча од бињура,
Дојке су ми два голуба бела,
Руке су ми гране салвијане,
И на руци бурмаљи прстење”
(Бован 2006: 73).

Девојка је у неким песмама свесна своје лепоте. Она постаје носилац активног принципа, што не очекујемо у патријархалној заједници где је идеал смерна девојка. Архетипска представа жене заводнице није тако честа, али, ако је има, она је у служби рађања и слављења љубави. У једној песми из збирке Дене Дебељковића стоји:

„Мили боже, лепа ли сам
све ћу Тур(ке) покрстити
оцаларе оброчити,
све попове распопити,
а владике помамити”
(Дебељковић 1984: 71).

На Косову и Метохији одевање је био статусни симбол, а врло богати украси оставили су трага и у лирским народним песмама. Бранислав Нушић био је задивљен лепотом женске одеће на Косову и Метохији: „Одело у женских не само лепим везом и бојама што се одликује већ и ванредно укусним

кројем, или боље, обликом. Могло би се слободно рећи да је одело косовске сељанке најлепше српско женско одело. Па ако је и по бога(т)ству, оно ће тешко узмаћи пред оделом сваког другог краја Српства” (Нушић 2007: 121).

Честа је слика девојке која везе на ђерђефу. Ђерђеф је од мерџана, а на њему „платно сарајевско” „и у платну игла од биљура/и у иглу свила свакојака/понајвише свила ђурвезлија” (Дебељковић 1984: 54). Богатство веза и материјала којим она везе казују о статусном симболу девојке са Косова и Метохије. Платно је врло често из Сарајева јер су постојале трговачке везе између Сарајева и Призрена (Микић 1974: 75–96). Постојала је извесна разлика између одеће девојке и удате жене чиме се, у овом раду, нећемо подробно бавити. Навешћемо један стих у којем младић прижељкује да девојка буде његова госпођа и каже: „да ми вучеш, Јовке, фустан по земље” (Дебељковић 1984: 55).

Када је у питању вредносна скала одеће девојка често казује шта би волела да јој младић купи, што говори да су Косовке и те како држале до моде и одевања. Врло често су то одевни предмети са примесама турске ношње. У једној песми девојка моли мајку да је да за терзију и каже:

„Шараће ми шарен колсуз
градиће ми добру ђурдију
купиће ми црне путине
купиће ми кушак мавез
даће ми златан прстен”
(Дебељковић 1984: 56).

Девојке су врло често биле украшаване дукатима, који су били на највишој вредносној скали, чак већој и од прстена. У једној песми девојка не прихвата ни златну јабуку ни прстен, већ дукат: „Оћу тебе и дуката/елај крај мене” (Дебељковић 1984: 57).

Народни певач је сликао и девојачки накит, рецимо наруквице, у народној песми белинзук: „арам да су моје беле руке / што те грлу са све белензук” (Дебељковић 1984: 57); затим „ковано ђерданче”, „дукат мамудију на чело, чарка арабија под грло”.

Колико је одећа била статусни симбол посебно говори она која се облачила на Велигдан и Ђурђеждан. Нушић у књизи *Косово* каже: „По врсти шара и кошуље имају разнолика имена, од којих је *ђурђевајка* најбогатије украшена и служи као кошуља венчаница” (Нушић 2007: 122). Богато украшена она је имала готово ритуални карактер и била је психолошка карта будуће удаваче. У једној песми пева се како момак креће у лов, а девојка у јагоде, али га она зауставља и говори му да је сачека:

„Да отворим шарен сандук
да извадим свилно руо
свилно руо неношено
неношено, велигданско
велигданско и ђурђежданско”
(Дебељковић 1984: 58).

Преко симболике одеће младићу се наговештава девојачка жеља да пође за њега. Одећа је имала посебну функцију немог говора и суптилне комуникације између младића и девојке. На њој је „фино фејче”, „жут папуче”, „мор јеленче”, а Нушић каже: „од обуће су на цени призренске папуче, сасвим отворене, да само два-три прста могу ући у њих и украшене срмом и шљокицама” (Нушић 2007: 125). Слика девојке која иде из бање „испромењето и избањато” својом одећом мами момке. Народни певач се врло радо заустављао на слици одеће која је увек била у функцији помаме бећара, скретања пажње на девојку:

„Обукла је до три фустана,
први фустан до зелене траве,
други фустан до црне путине,
трећи фустан што бећаре мами,
троица мужи жене оставили,
четири бећара она помамила,
прсети гу паде, памет гу зађе”
(Дебељковић 1984: 62).

Младић, чезнући за девојком, каже како би волео да има ружин мирис па да се привија за њега „кај јањевске мараме” и „кај приштевске кошуље”.

Територијално лоцирање одеће указује на то да је она била разнолика и да се тачно знало ко се како облачио. Нушић каже да „на оделу варошанака има много турскога али је ипак укусније и скромније од овога. Одело је врло скупо а веле да је некада било много и много богатије вежено и кићено” (Нушић 2007: 125). Лоцирање гардеробе казује о високо развијеном стилу у облачењу јер је сваки крај, град и село на Косову и Метохији имао своје специфичности, као у овој песми јањевске мараме и приштевске кошуље или шарене шамије. Косовка девојка тачно зна коју одећу хоће. На њој, како кажу етнологзи, нема ничег сувишног. Она поручује младићу:

„Море Илија, фурунција
крој ми ћурче чинајличе
а јелече за пролеће
крој минтана за Јордана
и димије кадифлије
а чарапе памуклије
а кондуре крчкалије”
(Дебељковић 1984: 72).

У једној песми младић жали што није раније знао чиме ће да намами девојку. Он је преварио тако што је донео:

„Од Велеза велика мавеза
од Ниша чешаљ од фиљдиша
од Скадра везенога дара
од Тетова тетовске јабуке
од Пећи пелчене коштање
од Јањева токе од три оке

од Софије кутије и шамије”
(Дебељковић 1984: 79).

Богатство женске ношње указује и на места где се она набављала: Јордан, Солун, Цариград, Сарајево где су ишли трговачки путеви (Цвијић 405–406). Девојачка одећа је у неким песмама изазов и за царевог делију који каже:

„Да ви скројим камаш антерију
да ударим пуце до пуцета
да не може ни јабука проћи
а немоли рука од јунака”
(Дебељковић 1984: 74).

Одевање девојке било је нека врста обредног чина јер је тек на одговарајући начин одевена могла да изађе вани. Одевање у лирским песмама је готово ритуално. Народни певач подробно слика облачење девојке Карче пре него што изађе, док Таса куца на врата:

„Докле Карче лице избелили,
док ми Карче косе намазило
док ми Карче веђе навранило
док ми Карче минац турило
док ми Карче грло избелило
док ми Карче ђерданче турило
док ми Карче снагу променило
док ми Карче фустан обукло”
(Дебељковић 1984: 80).

Владан Недић је писао да „пред мушком лепотом песме ређе застају” (Недић 1976: 57). Владимир Бован, говорећи о лирским народним песмама са Косова и Метохије указује на то да је младић врло оскудно описан. Његова лепота готово да је остала у сенци женске (Бован 1977: 222–223). Међутим, и лепота младића се назире у знацима. И она је најчешће сликана са тачке гледишта девојачког ока – особине враголастог младића истиче синтагма „ашик момче” а појављују се и необичне формуле када је у питању лепота младића. Наиме, у једној песми народни певач је женску формулу за лепоту применио и на младићу:

„Бело лице два ђула црвена
ситни зуби два низа бисера
танка уста кутија шећера
црне очи питоме трњине
веђе извија кај морске пијавице”
(Дебељковић: 1984: 62).

Кроз девојачку призму прелама се и идеал мушке лепоте, а како запажа Владимир Бован: „Црномањаст младић је посебно истицан као пример лепоте, а врло ретко плав” (Бован 1977: 223). У једној песми девојка се јада:

„Жалост моја саг да сам девојка
саг би знала драгог да изберем
за два плава пару не би дала
за црно око иљаду би дала”
(Дебељковић 1984: 78).

Необична слика младићеве лепоте дата је у стиховима:

„Бећар спава очи не затвара
кад говори ка’ да бисер броји
кад се смеје ка’ да сунце греје
када кара ка’ да гром удара”
(Бован 1980: 14).

Младићева одећа је, као и девојачка, често била предмет лирских описа, вероватно зато што је била богато украшена. Из једне љубавне песме видимо младог учитеља који носи „светле панталоне”. О томе сведочи Бранислав Нушић: „гаће (тј. панталоне) кроје се од истог платна од којег и кошуља и то не врло широка. Поврх руба на ногавицама стављају се и комбе од белог памука а гдекад и шљокице (стринке)” (Нушић 2007: 119).

Девојке су самосвесне, мудре, оне понекад замећу игру или на мудар начин успевају да савладају мушкарца и избегну онога кога неће. Необично је што се понекад младић приказује да је стидљивији од девојке:

„Стидно момче нег девојче
испод стида проговара
'Дај, девојко, једно око'
'Стан, почекај, младо момче
док ми мајка за брег зађе
биће твоја оба ока, оба ока и девојка”
(Бован 1980: 82).

Врло често, по устаљеној формули, састанци се дешавају крај извора где младић и девојка започињу дијалог. Младић у неким песма почиње игру даривања, прво златном јабуком, прстеном, и на крају дукатом. Састанци се често дешавају као случајно, у уском сокаку, где се закаче деловима одеће, синцир од сата за ђердан, па он сатима не може да га откачи, куне: „Бог да убије туј киту од капе / измеша се с њојне русе косе” (Дебељковић 1984: 79). Младић понекад зађе и у девојачку кућу, када су јој браћа у лову, али када се они врате она лукавством покушава да избегне сусрет браће и момка.

Младић најчешће изражава љубав непосредно Има песама у којима гради кавал „да уграби мому Суту”. Младић у овим песмама изражава своју љубав и тако што продаје, гројзе, коња ђогата, „чифте пиштољи”, „пушку дугачку”, „кућу и посућу” „јарам волове” да би задобио њену љубав.

Девојка најчешће тугује што је драго надалеко, или што драги кога је чекала није дошао:

„Сву ноћ ти несам заспала
 моје сам драго чекала
 чекај га, јадна, чекај га
 и он га нема да дође”
 (Дебељковић 1984: 97).

Младић у неким песмама моли девојку да не стоји поред њега и каже: „очи ти шарене, да превару мене, да спијем куд тебе” (Дебељковић 1984: 116). Девојку не дају за драгог, већ за старца па она покушава на све могуће начине да се домогне младића:

„Да однесем рухо на телала,
 да обучем рухо калуђерско,
 те да слегнем кроз равно Косово,
 сви бећари руку да ми љубе”
 (Бован 1980: 11).

Притајени ерос налазимо и у дијалогу младића и девојке. Синтагма „Стамено, око шарено,” прва је назнака позива на контакт, јер је он зове да дође после вечере. Формула времена јасан је сигнал исхода позивања. Он је често позива на састанак, али она не може јер је сву ноћ чувају. Братац држи секиру крај себе, отац пушку, а мајка, „турила руке на мене / сву ноћ ме пази од тебе” (Дебељковић 1980: 54). Девојка метафором, у сусрету на извору казује младићу о већ започетој суптилној, еротској игри кроз симбол крушака и дуња: „Арам дат’ су моје меке крушке / Арам дат’ су моје жуте дуње” (Дебељковић 1984: 57). Девојка се у једној песми жали мајци како младић:

„Очима чврака, нано, устима збори
 устима збори, нано, па ми се моли
 ’Пушћај ме момо, мори да преноћујем
 да преноћујем мори, студене ноћи
 студене ноћи, мори, слана је пала”
 (Дебељковић 1984: 61).

У љубавним песмама цвеће преноси љубавне тајне младића и девојке. Невен шесторед цвили и жали се да не цвили што му змија пије корен већ „два се драга пољубише, на мене се навалише, ис корен ме извадише” (Дебељковић 1984: 64). Контакт између младог пара успоставља се и посредно, преко биљака, месеца, реке, или неких других симбола из природе. У песми се често, по устаљеној формули преласка са једног на други појам, открива да су се двоје младих љубили у зеленој травици мислећи да их нико не види: „Трава каза опце калушајке / опца каза својему јагњету”. Глас преко чобана долази до Марка, воде, шареног пилета, где се песма завршава клетвом свега наведеног. Прикривени ерос налазимо и у песмама у којима се младић и девојка љубе у зеленој башти: „Ружа ми се развија, све по земље попала” (Дебељковић 1984: 82). Симболична је асоцијација на чин спајања младића и девојке и у песми у којој девојка жали што није знала да ће доћи Призренче момче да простре „свилене душеце”, алене јастуке, па би спавала три дана и

три ноћи. У овој песми имамо моменат који не очекујемо. Девојка каже да би купили жежену ракију:

„Те би пили брацо мој, море
те би пили мили мој
три дана и три ноћи
готвила би брацо мој
господске оброце”
(Дебељковић 1984: 84).

У неким песмама девојка допушта да јој младић обљуби лице:

„Момче ми се моме моли:
'Дај девојче бело лице'
Мома беше жалостива
и на срцу милостива
па му даде бело лице
љубио гу до пол ноћи”
(Дебељковић 1984: 91).

У песмама где девојка пристане да јој младић обљуби лице има нечег пасторалног. Притајени ерос је у служби слављења живота и љубави. „Младић више воли да пољуби лепоту девојку него да буде паша у Скадру, везир у Босни или цар у Стамболу” (Бован 1980: 12).

Однос младића и девојке у лирским песмама са Косова и Метохије врло је сличан српским народним песмама осталих крајева „Разлика се”, како наводи Владимир Бован, „манифестује у већој архаичности и свежини утицаја патријархалних односа, што је дошло до изражаја нарочито у дискретности описа и посредности изношења љубавних осећања. Разлика има и у језику, разуме се, јер је језик песама са овог подручја знатно архаичнији у односу на северне и западне крајеве” (Бован 1980: 16).

Према мишљењу Јована Цвијића, у централном типу се због робовања под Турцима развила потиштена раја, која је имала изразити дар за рационално. Рајински менталитет утицао је да они „ретко воле да певају уз гусле” (Цвијић 1987: 411), јер су оне захтевале извесни епски замах што је у овој средини било опасно. Зато је на овом подручју цветала лирика. Она је иста као у другим крајевима, с тим што је, слика одеће нешто раскошнија. У патријархалној заједници очекивали бисмо архетипску представу послушне, пасивне девојке, међутим да девојка и те како има активан и отворен однос према младићу.

Однос мушко-женско није био условљен друштвено-историјским приликама. Природа је чинила своје и она је резултирала стварањем богатства мотива. Како је лирика била иманентно својство жене, јасно је зашто се она вековима очувала. Жена је, изгледа, ипак на овим просторима била, у суштини, јачи принцип од мушког, што потврђује и став Јована Цвијића да постоје породице у околини Пећи и у Гори код Призрена „где је мушкиње примило ислам а женскиње остало православно” (Цвијић 1987: 409). У богатом лирском наслеђу Косова и Метохије однос младића и девојке само је један од

мотива који би интердисциплинарним приступом могао дати нов поглед на културолошке процесе у специфичној етнопсихолошкој заједници Косова и Метохије у којој су, како каже Јован Цвијић живели „многобројни остаци старе византијске цивилизације” (Цвијић 1987: 408).

ЛИТЕРАТУРА

- Бован 1977: Владимир Бован, *Српске народне песме са Косова и Метохије*, Приштина, Јединство, 405–434.
- Бован 1980: Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, лирске песме 2*, Приштина, Јединство, 16.
- Микић 1974: Микић, Ђорђе М.: „О трговини Косова и околних крајева у првој половини XIX века”. Гласник Музеја Косова и Метохије, XII (1974) 75–96.
- Недић 1976: Владан Недић, *О усменом песништву*, Београд, СКЗ, 56.
- Нушић 2007: Бранислав Нушић, *Косово*, Приштина, Панорама, 119–125.
- Продановић 1932: Јаша Продановић, *Наша народна књижевност*, Београд, Савременик српске књижевне задруге, 74.
- Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама „Цариградског гласника”*, приредио Владимир Бован, Исток-Лепосавић, Дом културе „Свети Сава” – Хвосно.
- Цвијић 1987: Јован Цвијић, *Балканско полуострво*, Београд, САНУ, Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине”, Завод за уџбенике и наставна средства, 405–434.
- Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Речник српских веровања о биљкама*, Београд, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М.А.М, 41

Valentina D. Pitulić

A YOUNG MAN AND A GIRL IN LYRICAL FOLK SONGS FROM KOSOVO AND METOHIA TRACING THE SPECIFIC VARIETY OF THE CENTRAL TYPE

(Summary)

The paper deals with the manner in which the folk poet depicts a young man and a girl in folk songs from Kosovo and Metohia. It focuses on their physical appearance, considering the specific features of the central type (according to Cvijić). As lyrical folk songs in a patriarchal community reveal the aesthetic function of the beauty, the paper deals with the question of the norms set for verbal and non-verbal communication.

The paper is also concerned with the ideal of the male beauty, which is not so common in the body of lyrical folks songs. It shows how the folk poet portrays the male beauty, which appears in the sphere of establishing communication with a girl, as well as the direction in which it moves. The examples of lyrical folks songs serve to illustrate how, unexpectedly, stereotypes are broken down and a new form of communication between a young man and a girl is being established, particularly if the songs are outside the ritual context.

By using the intertextual method, we show the formation of a folk pattern, which in various regions underwent some transformations, depending on the well-established cultural model of the given community.

Јасмина С. ЈОКИЋ*
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет**

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

ЦРНЕ ОЧИ – ДВА БИСТРА КЛАДЕНЦА: КУЛТ ИЗВОРА У УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ

Предмет разматрања у овом раду је мотив претварања очију невине жртве (праведника) у лековите изворе (кладенци/студенци/врела), и то углавном на примерима варијантних записа песме коју је Вук Караџић објавио под насловом *Бог ником дужан не остаје*. Будући да настанак чудесних извора представља један од најархаичнијих елемената, у раду ће се разматрати и народна веровања о њима као местима на којима на површину земље избијају подземна врела (водене жиле), која се сматрају чудотворним и лековитим, те стога имају обележје посебне чистоте. Приликом анализе наведене поетске грађе указиваће се такође и на везу извора и очију (неког митолошког бића) у ширем културном контексту, да би се на крају разоткрила исконска митско-религијска матрица из које су потекле такве представе и веровања.

Кључне речи: култ воде, извор/кладенац, песма *Бог ником дужан не остаје*, балада, обредна поезија, свадбене песме, предања.

У најпознатијој варијанти песме о страдању оклеветане сестре, коју је објавио Вук Караџић под насловом *Бог ником дужан не остаје* (СНП II: бр. 5), након смрти на месту где је пала капља њене крви израстају смиље и босиље, а где је пало тело *онђе се је црква саградила*. У различитим крајевима забележене су бројне варијанте ове баладе које се разликују само по завршетку, односно стиховима у којима се набраја шта све настаје од Јеличиног тела: различите биљке (смиље, босиље, цвеће уопште), дрвеће (топола, јеле), црква, која добија њено име (Јелица, Анђелија, Маријица, Милица, или се зове само *заовина црква*), свеће и кандила.¹ У већини варијантних записа црква

* jasmina.jokic@ff.uns.ac.rs

** Овај рад део је научноистраживачког пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (бр. 178005), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ О овој песми и њеним варијантама од најстаријих записа из рукописних збирки до оне коју је Вук објавио в. Милошевић-Ђорђевић 1971: 321–330. Списак збирки у којима су објављени варијантни записи песме дат је и у: Ђорђевић 1939: 1; Krstić 1984: 616–617. Бројне варијанте ове баладе биле су распрострањене и на простору некадашње Војне границе (Гароња Радованац 2008: 467–472).

настаје на месту на којем је пало тело невине жртве.² Старији, претхришћански слој веровања уочљив је у оним варијантама у којима су присутни мотиви претварања делова тела у биљке (дрвеће, цвеће), док се као новији издвајају претварање тела у цркву (манастир), свеће и кандила. Осим тога, постоји одређени број варијаната, записаних махом на подручју јужне и југоисточне Србије (Врање, Ниш, Алексинац, Запаље) као и на Косову, у којима је завршетак нешто другачији и он је, иако не толико распрострањен, од изузетне важности за расветљавање старијих слојева ове баладе. Наиме, у њима је присутан и мотив претварања девојчаних очију у изворе лековите воде, што у неким примерима она сама најављује непосредно пред погубљење: *Куде падну моје црне очи, / Тув ће бидну два бистра кладенца!* (Ђорђевић 1899: 82, бр. 10); *Куда падну моје црне очи / Створиће се два бистра кладенца* (Ђорђевић 1931: 90, бр. 362); или се то само констатује на крају: *Где су падле њојне црне очи, / Створила се два бистра кладенца* (Кића 1924: 36, бр. 6); *Куд падоше њене црне очи – / изникнуше два бистра кладанца* (Симоновић 1982: 615, бр. 7); *Куде очи, два бистра кладанца(ј)* (Ђорђевић 1990: 138, бр. 381); *Куд падоше њојни црни очи, / туј биднаше два бистра клад'нца* (Златановић 1994: 254, бр. 561); *Де падоше оне њојне очи /, ту излегоше два бистра кладенца* (Дебељковић 1984: 163, бр. 428).³ Занимљив пример представља варијанта забележена у Срему: *Ди је која капи суза пала, / Ту се језер-вода отворила* (Шкарић 1939: 152), али се и овде највероватније ради заправо о извор-води, а не језеру – како је (претпостављамо) – погрешно забележено. Само у једном примеру извори настају од девојчине крви: *Куд је њена пошкrapала крвца, / Нуда провре студена водица* (Делић 1895: 363). Уочљиво је у свим наведеним стиховима да се глаголи који означавају начин стварања извора незнатно варирају: *изникнуше, створила се, излегоше, провре*, док се придев – *бистар* свуда доследно понавља.⁴ Притом је он уобичајен и у неким другим говорним изразима, најчешће приликом поређења чистоће (прозирности) текуће воде (потока, извора и сл.) са сузама као њеним најчистијим обликом: *Бистра као суза / бистрица* (Кнежевић 2006: 316).⁵ Тако се већ на основу овог и сличних примера који се користе у свакодневной, ванпоетс-

² Никита Толстој у раду посвећеном овој песми највише се бави почетним стиховима: *Два су бора напоредо расла, / Међу њима танковрха јела* – одгонетајући њихову митолошку позадину (Толстој 1994: 57–66). У новијим изучавањима ове песме у центру пажње је мотив погубљења сестре који се тумачи као градбена жртва, неопходна ради стварања цркве, в. Бошковић 2005: 73–82.

³ У бајалице против окобоље (*Од очобољ*), очи се такође метафорично представљају као извор који је замућен услед болести: *Удари ћиша на облак / голема поводња потече / зароји селске градине / замути бистар кладенац* (в. Богдановић 2011: 75), чиме се потврђује древно порекло овог мотива.

⁴ Вук Караџић у првом издању *Рјечника* у одредници *кладенац* наводи исто поређење очију и извора: *Моје чарне очи / Два бистра кладенца* и упућује на појам *студенац* као синоним за наведену реч (СР 1818: 307).

⁵ Исто поређење употребљава и Милица Стојадиновић Српкиња приликом описа једног лековитог извора (*Добра вода*) у Фрушкој гори: *Наједанпут подиже се пред нама дрвени крст, на ком је у брег укопани левак предњим крајем наслоњен био, из кога је као суза бистра вода у поток падала* (Стојадиновић 1985: 170). У једној сватовској песми момак од девојке тражи *бистре воде, студене* – а потом и *бистре очи, веселе* (Васиљевић 1953: бр. 275а).

кој сфери комуникације, могу уочити трагови древних веровања у магијска својства текуће воде, посебно извора као места на којима на површину земље избијају подземна врела (водене жиле), које, по народним представама, имају обележје посебне чистоте у односу на друге облике воде. Због тога је још називају и *живом водом* и приписују јој се исцелитељска својства (СМ: 221–222; СД II: 426–428; уп. Кнежевић 2006: 316–319, 322, 327).⁶ О томе да се логичка (асоцијативна) веза очију и извора успоставља преко суза, односно капљи воде као њиховог заједничког елемента, сведочи и загонетка за капљу воде: *Наћ' ме можеш и под небо, и у блато, и у гори, и у мору, и у оку, и потоку* (в. Кнежевић 2006: 328). У једној лирској песми девојка се обраћа очима клетвом: *Црне очи да би искапале!* (Беговић 1885: 80, бр. 61), што такође упућује на капи воде као њихов саставни део. Значајан податак представља и то што Вук Караџић у својој збирци пословица наводи следећи пример: *Очи су вода* (СНП: 230). Овакве или сличне представе обликују се углавном у стиховима неких обредних песама (које изводе поворке *крстара* на Спасовдан, сватовске итд.) кроз поетске слике девојке спремне за удају, која се оклизне у реку и утопи, а потом поручује својим другарицама: *Каžite, друге, мојему деди, / Neka ne pije dunavske vode: / Dunavska voda – Anina suza...* (Lovretić 1897: 406, бр. 2); *Поздравите моју милу мајку, / Нек не пије тије воде ладне, / Јер ће попит моје очи чарне* (Обрадовић 1995: 135, бр. 55); а истоветан мотив постоји и у једној сватовској песми, у којој се пева о томе како се сузе утопљене девојке такође претварају у воду/реку: *Мојме с'лзи вода се сторени* (Манојловић 1926: 85). Дакле, поистовећивање очију са водом познато је у старијим, обредним лирским врстама, а притом реке, извори и сл. увек настају од суза девојке која је трагично изгубила живот. У неким другим обредним врстама, као што су нпр. краљичке песме, приликом описивања лепоте невесте, уз уобичајена поређења: *Лице вој је 'артијица, / Уста су вој кутијица, / Зуби су вој ситан бисер, / Веце су вој пијавице* – очи се такође пореде са изворима: *Црне очи два кладенца* (Станојевић 1893: бр. 11), као и у песми коју на свадби *певице* изводе свекру, у којој се лепота младиних очију дочарава помоћу исте формуле: *Црне очи два бистра кладенца* (Грбић 1909: 165–166). Сродне представе присутне су и у једној љубавној песми, у којој девојка сама хвали њихову лепоту и сензуалност: *Чарне очи, вода непијена* (Вила, бр. 47). Међутим, у претходно цитираним стиховима исконска веза ова два појма се не објашњава. За потпуније разумевање генезе наведених примера изузетно су драгоцене и лингвистичка тумачења разматраних појмова, према којима је *око* назив за изворе (студенце), а једно од његових значења је и *дубоко место у води из којег избија врело* (Bezljaj 1954: 141). Често се врело, односно место на којем извире река зове – *око*. Такво је нпр. врело *Билећко око* из којег извире Требишњица (Палавестра 2003: 138, бр. 31), као и извор (врело) реке Скакавице на Проклетијама, који се зове

⁶ Исцелитељска, *жива вода*, која која лечи слепило и др., добија се из другог света, односно *тридесетог царства*, које се налази под земљом, на (кристалној) гори или под водом (в. Ргор 1990: 304, 425–426, 437).

Савино око.⁷ Оваква поистовећивања извора (*око* воде) и очију неког митолошког бића истраживана су на лингвистичком плану и у ширем словенском контексту (в. Иванов/Топоров 1974: 129–130). О томе да се у овим примерима сасвим сигурно ради о древној метафори сведоче и народна веровања по којима су одређени извори сузе неког божанског (светог) бића, те су стога лековити.⁸ Све то потврђује да је порекло представе о претварању очију у изворе и вера у исцелитељску моћ воде која из њих истиче, а која је при томе нарочито благотворна за обољења очију, несумњиво сеже у далеку прошлост. На основу датих примера јасно се показује да је у цитираним варијантама песама о погубљеној сестри сачувана једна врло древна представа о изворима као отворима (прозорима) који спајају *овај* и *онај* (хтонски) свет. Њима су по том својству отворености и посредништва међу световима аналогне очи – као отвори на телу, што је у досадашњим истраживањима митске везе ока (митског бића), извора (*око* воде) и *окна* (прозор) већ разматрано (в. Иванов/Топоров 1974: 130).

На такву њихову посредујућу функцију упућује и захтев (обавезан у погребним ритуалима) да се покојнику затворе очи, у којем је имплицитно присутан страх пред отвореном границом оностраног света (в. *СМ*: 399). Тако се на овом примеру показује да су отворене очи, по томе што представљају границу између овог и *оног* света, исто што и вода, којој је у традиционалној словенској култури приписивано идентично симболичко значење (*СД I*: 386–387). Мотив који је сродан отварању извора на месту где су пале очи праведнице постоји у једној варијанти баладе *Бог ником дужан не остаје*, али у овом примеру брат сестру не кажњава погубљењем, него јој уместо тога ископа очи: *Ako li mi, seko, prava budeš, / Da Bog da ti očim' progledala!* – да би се потом десило чудо: *U gori tu seka progledala* (HNP I: br. 42), чиме се коначно доказује да није починила недела за која је оклеветана. С друге стране, грешници се кажњавају тако што им очи *нопију* хтонска створења, најчешће змија. То је управо случај и у Вуковој варијанти ове песме, у чијем се завршном делу дуго боловање *кучке Павловице* описује на следећи начин: *Кроз кости јој трава проицала, / У трави се љуте змије легу, / Очи нију, у траву се крију*, а слично се тврди у још једној варијанти: *Гује су јој очи исцисале* (Делић 1895: 363).⁹ Будући да су у словенској народној традицији смрт и

⁷ *Око* или *врља* назив је за дубља места у тзв. циркним језерима (криптодепресије – површина изнад, а делови дна испод нивоа мора) /http://www.ciklonaut.com/Turoteka/2000/Jone_let00/08_bar.htm/. *Савино око* или *Око Скакавице* је крашко врело које извире на 1000 метара надморске висине и има кружни облик и изглед левкасте и дубоке вртаче у којој вода врљи. Једно је од најачих врела у подножју Проклетија /<http://zomobo.net/Ropojana/>.

⁸ Тако се за капље воде са извора који истиче из камена у близини манастира Горњак сматра да су лековите Богородичине сузе / <http://www.treceoko.novosti.rs/code/navigate.php?Id=182&editionId=12&articleId=52>.

Врховном богу старе српске религије такође је приписивана моћ лечења очију, па се извори на којима су се лечили очни болесници зову Видово врело (Чајкановић 2: 381).

⁹ Исти мотив проситан је и у клетвама: *Да ти змија очи изврти; Змије ти очи попиле* (Златановић 1988: 227), у којима је такође просутно веровање да змије живе у гробовима и тамо испијају очи мртвима (в. Ђорђевић 1958: 186). На овај начин се оне директно доводе у везу с хтонским светом, као његови главни представници.

загробни живот тесно повезани с представом о прелазу из *беле/божије светлости*, односно из света сунчеве светлости у свет мрака и вечите таме, моћ *гледања* на оном свету повезује с *успешношћу* пребивања у том свету (и у гробу), што је јасно изражено у клетви: *Да му се не види!* (в. Толстој 1995: 269; 283–284). У анализираној песми отварање извора из којих тече исцелитељска, бистра вода, аналогни су (како је већ образложено у претходно наведеним примерима) светлости очију и вида, те се тиме загробна судбина несрећне сестре несумњиво успешно реализује. Наиме, она преко очију, трансформисаних у лековиту воду која враћа вид свима онима који се њоме умивају, заувек задржава толико важну *моћ гледања* и то чак истовремено на оба света. С друге стране, грешна *кучка Павловица* кажњава се губитком вида и стварањем језера на месту где умире: *Ђе је она сама собом пала, / Језеро се онђе провалило* (СНП II: бр. 5).¹⁰ Дакле, тек поређењем два кључна мотива – настанак *текуће/живе* и *хтонске/мртве* воде (који, додуше, нису присутни истовремено ни у једној од разматраних варијаната), разоткрива се дубинска логика традиционалних веровања о облицима посмртне награде и казне. Притом су од изузетне важности локална предања забележена у браничевском округу,¹¹ која се редовно повезују са овом песмом, у којима су та два аспекта у потпуном сагласју. У њима централну улогу имају управо извори око манастира Заове, Рукумије и Брадаче (наводно) настали од делова тела погубљене сестре, које је први поменуо Милан Ћ. Милићевић у свом делу – *Кнежевина Србија*. Он је поводом локалних предања о постанку поменутих манастира записао драгоцене податке о *води* (тј. извору) *Сестрољин*,¹² која је потекла *онде где су очи њене на земљу пале*, а језеро које се провалило тамо где је пала проклета Павловица је сада *она баретина код саме цркве Заове* (Милићевић 1876: 1079, 1082–1083). Током два века песма и предања о страдању невине жртве одлучујуће су допринела оснивању културних места, на којима су подизани храмови који су везани за изворе (в. Павловић 1963: 7). Сви извори сматрају се чудотворним јер за воду која истиче из њих народ верује да је лековита и да је посебно добра за вид, па су их због тога прозвали *очним водама*. О томе сведочи и Милићевићев запис да на извор *Сестрољин*, који је смештен западно од манастира Заова, сваког младог петка долазе *невољници чак из Шумадије, те се умивају и пију воду, тражећи лека у разним болестима. Ту се отклапљу једномесечићи (...) а ту се и крсти међу и побратимства чине*, па су стога ова црква и извор *на гласу као места где болесници и разни невољници траже лека и олакшања* (Милићевић 1876: 1035–1036), а исто је у *старо време* важило и за манастир Рукумију који *има красне воде и ту народ долази ради лека* (Милићевић 1876: 1036). Слични

¹⁰ Језеро и остали видови стајаћих (*мртвих*) вода (море, мочвара, бара и сл.) сматрају се у традиционалној култури елементима хтонског простора (Иванов/Топоров 1965: 174). Хтонску симболику језера потврђује и атрибут *црн* (на *језеру црне крви*) и сл. у нашем усменом стваралаштву (в. Сувајић 2010: 249–254).

¹¹ Тачније, везују се за брдо Сопот, које припада хомољском планинском систему, који се пружа између Свилајнца и Петровца, спуштајући се у Дунав код Костолца.

¹² У овом случају до пуног израза долазе *механизми народне етимологије*, што (...) *указује на подређеност казивања тумачењу самог појма/локалитета* (Самарџија 2011: 320).

подаци помињу се и у познијим антропогеографским истраживањима овог краја: народ верује како је Сестрољин *лековит за очне болести* и стога многи из околине од старине долази ту да се умију овом водом уочи *младе петке* и *младе недеље* (Миладиновић 1928: 24), а у знак поштовања овог извора над њим је подигнута мања капела (Ђокић 1996: 125). Данас у непосредној близини манастира Рукумије постоје два извора лековите воде, чији настањак локално становништво везује за Јеличино страдање – *Редуша* и *Јеринац*. Први је много посећенији, одакле и потиче његов назив (чекају да дођу на ред), и на њему су се купали. Овај извор истиче из корена храста, а почетком 20. века над њим је направљена чесма, па од тада посетиоци само пију вода из њега, умивају се или квасе поједине делове тела (Џуњак, 1996: 64; Ђокић 1996: 124). Истоветна сведочења записао је и предани истраживач Леонтије Павловић, који додаје нове чињенице о извору *Сестрољин*: да се некада звао *Добри лик*, а у време кад је он испитивао историју његовог настанка, од мештана је понекад могао чути и назив *Добрник* или *Добриња*. Такође, наводи поводом свега и једно драгоцено сведочење оних који су користили ову лековиту воду: *Неки причају да у дну извора виде нешто слично очима* (Павловић 1963: 13). Управо такви детаљи доминирају у стиховима које песници (углавном из браничевског краја) посвећују овој цркви. Тако и сам приређивач антологије песама о стишкој цркви Заови – Раша Перић, у истоименој песми за означавање лековитих извора осмишљава необичну поетску кованицу: *А где су очи згаснуле / бризнула мелем-појила* (Перић 2009: 43), док у песми *Сестрољин* извор доводи у везу са сестриним сузама: *Извор-суза светлуца / Јер црквицу изврца* (в. Перић 2009: 123). Сродни мотиви присутни су и у стиховима Драгослава Живадиновића (*Манастир Брадача*): *Од онда се овде испод шумице / Створи поток и потече / Да шапуће и сузи вечно* (в. Перић 2009: 115–116), доводећи тако у везу извор и сузе трагичне јунакиње. Још један песник из овог краја – Милисав Миленковић (*Погледај са висова Горњачке клисуре*) имплицитније указује на везу очију и извора: *Ослушни хук ветра у зрелим кукурузима / Потражи биље од омразе по ливадама / Угледаћеш очи сестрице Јелице у изворима* (в. Перић 2009: 49), потврђујући у последњем цитираном стиху актуелност локалних предања која је забележио Леонтије Павловић неколико деценија раније.

Иако је мотив претварања очију у изворе на којима се, по принципу хомеопатске (имитативне) магије, лече они који имају проблема са видом изузетно присутан у наведеним предањима, као и у уметничком стваралаштву, у кругу варијаната баладе *Бог ником дужан не остаје* готово да је потпуно заборављен. Наиме, такав мотив постоји у варијантном запису из југоисточне Србије у којем се наводи да је из извора, насталих од сестриних очију, потекла *вода лековита* (и то поред *цркве Маријице*), а кад им се грешна Павловица обратила за помоћ – *отидоше воде лековите* (Златановић 1994: 254, бр. 561), док се у запису из Срема тврди како је вода потекла из очију, док је из капи крви настала *бела црква*. Ова вода и црква су *сваком лековите биле*, а само грешним снајама нису (Шкарић 1939: 152–154, бр. 9). Тако се намеће јасан закључак да је лековита вода намењена само онима који се нису

тешко огрешили о своје ближње и истински теже ка спасењу душе, што је веома сугестивно описано у стиховима једног савременог песника о искуству *невољника* који хрли ка извору Шопоту: *Лице и очи лековитом водом / Да испере / Да душу извиди на трен* (Миленковић 2004: 19, бр. 8). Дакле, по дубоко укорененом народном поимању *божанске правде*, умивање овом водом у потпуности препорађа човека, како у телесном, тако и у моралном (духовном) смислу, јер она настаје након страдања великог праведника који наставља свој трагично прекинут живот у другом облику. Тиме се потврђује универзално значење воде као *симбола свих потенцијалности и извора свих ствари и сваког живота*, због чега се од давнина сматрала елискиром бесмртности и средством против свих болести (в. Elijade 2011: 231). Због тога она доноси и толико жељено духовно очишћење и препород читавог бића, што се на материјалном (телесном) плану симболично приказује као оздрављење или враћање вида. О томе да су овакве представе биле веома распрострањене у српској традиционалној култури сведочи и један драгоцен запис баладе о принцези Рашкији, која је такође растргнута, и то по наређењу свог оца, због тога што није хтела да се уда за просца ког јој је он изабрао. Након њеног страдања дешавају се сличне појаве као и након трагичне смрти сестре Јелице – од делова њеног тела настају манастири и извори крај њих: *Кад Рашкију коњи растргоше, / де је пала њојна глава, / ту се zdeјало три намастира / и у њима млади калуђери, / они уче име Рашкијино. / Де су бистри намастирски вари, / то су јасне очи Рашкијине. / Кој год пије воду са те вари, / он је никад заборавит неће* (в. Деретић 2010: 79).¹³ И у овом примеру умивање и запајање водом (након којег следи исцељење) на симболичан начин представљају *васкрсавање* невине жртве. Жеља да се сачува успомена на прерано умрлу девојку и, самим тим продужи њено трајање на овом свету, тако што се прави извор, односно копа бунар поред њеног гроба, чест је мотив и у баладама о смрти невесте у гори: *Под ноге гу бунар ископајте (...) / Ко је жедан, воду нека пије* (Васиљевић 1960: 172). Сродни мотиви постоје и у једној тужбалици, која се изводила у *жалостивом колу после сахране* девојке. Она пред смрт поручује својој мајци: *Ispod nogu vodicu navrati (...) / Ко је жедан, нека воду пије, / Ко те žali, нека сузе лије* (Rihtman/Simić 1951: 63, бр. 163). Тако се у наведеним примерима заиста потврђује да *песма не импровизује кад пева да се вода изведена чело девојчине главе, намењују живима* и да притом *нема потребе да тумачи оно што њена права публика и сама зна: да све што је за душу заправо припада мртвом* (Детелић 1996: 99–100). Исти мотиви присутни су и у тзв. *жалосној* краљичкој песми о *сиротици Мари* која умире од туге јер су хтели да је удају за недрагог: *Čelo glave, nane, / Crkву sagradili, / Pokraj crkve, nane, / Bunar iskopali (...) Ko је grišan, nane, / Nek се Bogу moli, / Ko је*

¹³ Запис ове баладе објављен је у раду наведене ауторке према певању наше познате вокалне солисткиње Светлане Стевић, која се бави истраживањем народне традиције (веровања, песме, легенде, повести, народне изреке и сл.) у свом родном, хомољском крају. Она је једини певач који негује веома нарочит облик народног певања, који се назива *пупевање*. Легенда и песма први пут објављено у албуму *Света судбина Срба* у издању ИПА „Мирослав“ (в. Деретић 2010: 75).

žedan, nane, / Nek vodice pije (Ђорђевић Malagurska 1927: 28–31). Уочљиво је да су у овим баладама разматране представе донекле модификоване, па се тако извори/бунари копају, уместо да се сами створе (потекну) из очију прерано умрле девојке. Међутим, смисао њиховог постојања је потпуно исти: они такође вечно чувају успомену на покојницу и представљају покушај превладавања смрти кроз *други облик живота невесте* (в. Карановић 1998: 192).

Дакле, на основу увида у доступну грађу може се закључити да је у свим разматраним примерима, који су жанровски прилично разнолики, на готово идентичан начин сачувана древна симболика извора као главног облика тзв. *живе воде* (односно *зденца младости/воде живота*), која је одувек сматрана *праузором сваке воде*, јер у њој *почивају живот, снага и вечност* (в. Елијаде 2011: 236). Управо у том контексту сагледаван је и тумачен мотив отварања извора у цитираним варијантама баладе *Бог ником дужан не остаје*, као и у локалним предањима о манастирима Заови, Рукумији, Брадачи и њиховим лековитим изворима, који додатно осветљавају исконски смисао и право значење ове песме.

ЛИТЕРАТУРА

- Беговић 1885: Никола Беговић, *Српске народне пјесме из Лике и Баније*, Књ. 1, Загреб: Штампарија Ф. Фишера и др.
- Bezljaj 1954: France Bezljaj, „Sinonima za pojam 'locus fluminis profundior'”, Ljubljana: *Slavistična revija*, V–VII: 125–143.
- Богдановић 2011: Недељко Богдановић, „Дијалекат и књижевност”, Сврљиг: *Етнокултуролошки зборник*, XV: 65–77.
- Бошковић 2005: Лидија Бошковић, „Бог ником дужан не остаје. Слојевитост фолклорног текста и ресемантизација мотива”, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LIII/1–3: 73–82.
- Васиљевић 1953: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Научна књига.
- Васиљевић 1960: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, Београд: Научно дело.
- Вила: Народне песме у Вили*, приредио Миодраг Матицки, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1985.
- Гароња-Радованац 2008: Славица Гароња-Радованац, *Српско усмено поетско наслеђе Војне Крајине у записима 18, 19. и 20. века*, Београд: Чигоја штампа.
- Грбић 1909: Саватије М. Грбић, „Живот и обичаји народни у срезу бољевачком”, Београд: *Српски етнографски зборник*, XIV.
- Дебељковић 1984: *Српске народне умотворине са Косова из рукописа Дене Дебељковића, Књига прва (Лирске и епске народне песме)*, приредио Владимир Бован, Приштина: Академија наука и уметности Косова.

- Делић, Ст. Р. (1895): „Српске народне умотворине: Дилберке”, Сарајево: *Босанска вила*, 23–24: 362–363.
- Деретић 2010: Ирина Деретић, „Женска обрада косовског мита”, Сврљиг: *Етно-културолошки зборник*, XIV: 75–80.
- Детелић 1996: Мирјана Детелић, *Урок и невеста: поетика епске формуле*, Београд: Балканолошки институт САНУ – Универзитет у Крагујевцу.
- Ђокић 1996: Даница Ђокић, „Света” места у Пожаревачком Поморављу и Стигу, Београд: *Расковник*, 83–84: 117–133.
- Ђорђевић 1931: Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: предатна Србија*, Београд: „Нога” – Л. Фухс.
- Ђорђевић 1990: Драгутин М. Ђорђевић, *Народне песме из лесковачке области*, приредио Момчило Златановић, Београд: САНУ.
- Ђорђевић 1899: Тихомир Р. Ђорђевић, *Идење у Краља*, Алексинац: *Караџић*, I/3–4: 80–83.
- Ђорђевић 1939: Тихомир Р. Ђорђевић, „Грешну руку вода не прима”, у: *Белешке о нашој народној поезији*, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије: 1–4.
- Ђорђевић 1958: Тихомир Р. Ђорђевић, „Природа у веровању и предању нашега народа”, II, Београд: *Српски етнографски зборник*, LXXII.
- Ђорђевић-Malagurska 1927: Mara Ђорђевић-Malagurska, *Вунјевачки обичаји (и сликама)*, Subotica: Вунјевачка просветна мatica: 26–31.
- Златановић 1988: Момчило Златановић, „Веровање о змији на југу Србије”, Врање: *Врањски гласник*, XXI: 225–232.
- Златановић 1994: Момчило Златановић, *Народне песме и басме јужне Србије*, Београд: САНУ.
- Елијаде 2011: Mirča Elijade, *Rasprava o istoriji religija*, preveo s francuskog Dušan Janić, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Иванов/Топоров 1965: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва: Наука.
- Иванов/Топоров 1974: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, Москва: Наука.
- Карановић 1998: Зоја Карановић, „Обредна функција сватовског дара и благослова у Вуковој балади ’Женидба Лаза Радановића’ – словенска позадина”, *Кодови словенских култура*, ур. Дејан Ајдачић, Београд, 3: 186–195.
- Кића 1924: *Кићине песме: збирка српских народних песама, Књига прва*, Београд: Издање уредништва „Киће”.
- Кнежевић 2006: Сребрица Кнежевић, „Етноантрополошко виђење воде у појмовима народне културе”, Београд: *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 70: 311–336.
- Krstić 1984: Branislav Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Lovretić 1897: Josip Lovretić, Otok, Narodni život i običaji, Zagreb: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, II: 91–459.
- Манојловић 1926: Коста Манојловић, „Свадебени обичаји у Галичнику”, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, I: 84–93.

- Миладиновић 1928: Мих. Ј. Миладиновић, Пожаревачка Морава, Београд: *Српски етнографски зборник*, I одељење (Насеља и порекло становништва), XLIII.
- Миленковић 2004: Милисав Миленковић, *Стриљенови на Велику Госпојину у Заови*, Београд: Београдска књига.
- Милићевић 1876: Милан Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, Београд: Државна штампарија.
- Милошевић-Ђорђевић 1971: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка тематско-сизжејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.
- Обрадовић 1995: Милан Обрадовић, *Српске народне пјесме из Западне Славоније*, приредила Славица Гароња-Радованац, Топуско – Нови Сад: Српско културно друштво „Сава Мркаљ”.
- Павловић 1963: Леонтије Павловић, „Једна народна песма у браничевском крају у етнологији и сликарству”, Пожаревац: *Браничево*, I/2–3: 3–23.
- Палавестра 2003: Влајко Палавестра, *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*, прир. Мирослав Нишкановић, Београд: Српски генеалошки центар.
- Перић 2009: *СТИШКА ЦРКВА: Заова у српском песништву*, приредио Раша Перић, Рашка: Издање аутора.
- Prop 1990: Vladimir J. Prop, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo: Svjetlost.
- Rihtman/Simić 1951: Cvjetko Rihtman i Ljuba Simić, „Čičak Janja, narodni pevač sa Kupresa”, Sarajevo: *Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu*, I: 45–63.
- Самарџија 2011: Снежана Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.
- СД I – II: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь (в пяти томах)*, том I–II, ред. Н. И. Толстой, Москва: Российская академия наук, Институт славяноведения, 1995, 1999.
- Симоновић 1982: Драгољуб Симоновић, *Заплање: природа, историја, етнографија, друштвено-економски развој, породица, народне песме*, Ниш – Београд: Градина – Народна књига – Етнографски институт САНУ.
- СМ – *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Београд: Zepher Book World, 2001.
- СНП: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*, Сабрана дела Вука Караџића, Књига девета, прир. Мирослав Пантић, Београд: Просвета, 1964 .
- СНП II: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме, књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, Сабрана дела Вука Караџића, књ. V, приредила Р. Пешић, Просвета, Београд, 1988.
- СР 1818: Вук Стеф. Караџић, *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечима, 1818*, у: Сабрана дела Вука Караџића, књ. II, приредио П. Ивић, Просвета, Београд, 1966.

- Станојевић 1893: Милан Ђ. Станојевић, *Из народних обичаја у срезу лужничком округа пиротског: опис обичаја „Краљ”*, Етнографска збирка бр. 3, Београд: Архив САНУ.
- Стојадиновић 1985: Милица Стојадиновић Српкиња, *У Фрушкој гори 1854*, редакција текста и поговор Радмила Гикић, Београд: Просвета.
- Сувајдић 2010: Бошко Сувајдић, „На језеру црне крви”, у: *Певач и традиција*, Београд: Завод за уџбенике, 245–257.
- Толстој 1994: Никита Толстој, „Митолошко у словенској народној поезији: између два бора (јела)”, Београд: *Расковник*, 75–76: 57–66.
- Толстој 1995: Никита Толстој, „Очи и вид покојника”, у: *Језик словенске културе*, Ниш: Просвета, 265–288.
- Цуњак 1996: Млађан Цуњак, *Српски православни манастир Рукумија*, Пожаревац: Народни музеј Пожаревац.
- Чајкановић 2: Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, Сабрана дела, књ. II, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, 1994.
- Шкарић 1939: Милош Ђ. Шкарић, „Живот и обичаји ’планинаца’ под Фрушком гором”, *Српски етнографски зборник (II одељење)*, LIV.

Jasmina S. Jokić

BLACK EYES – TWO CLEAR WELLS: THE CULT OF THE SPRING IN ORAL POETRY

(Summary)

This paper analyses the poetic picture of an innocent victim's eyes becoming wells, as exemplified in several versions of the poem *God does not remain indebted to anyone* (*Bog nikom dužan ne ostaje*) which was recorded and published by Karadžić, as well as in several other ritual lyrical poems with kindred motifs. In the analysis of this poetic material, special attention is paid to folk beliefs about springs or wells as places where underground waters emerge and which are considered miraculous and healing. The paper also analyses the source of the association between the notion of a 'well' (and water in general) and 'eyes' (mostly of a mythological being) in a wider cultural context, in order to reveal an ancient mythological and religious matrix which is the origin of such ideas and beliefs.

Саша Д. КНЕЖЕВИЋ*
 Универзитет у Источном Сарајеву
 Филозофски факултет Пале

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

ПЈЕСНИЧКИ ПРЕОБРАЖАЈ УСТАНИЧКОГ ВОЈВОДЕ У МИТСКОГ ЈУНАКА

Знаменити народни пјевач и пјесник српске револуције Стојана Чупића је претпоставио осталим војводама о којима је пјевао. У записаним варијантама Вишњићевих пјесама Змај од Ноћаја се појављује чешће но ма који други устанички првак. Вишњићево пјевање Чупићу и о Чупићу посматраћемо и у компарацији са ставом да је Вишњић прије буне био беговски пјевач, а све у свјетлу констатације како је наш пјевач од свега више љубио истину, као полазишном детерминантом за расвјетљавање стварносних аспеката политичности његових пјесама.

Кључне ријечи: Филип Вишњић, Стојан Чупић, пјевач-пјесник, Змај од Ноћаја, српска револуција.

У историјском развоју епске поезије кључан моменат је онај у коме јунака-пјевача замјењује пјесник-пјевач, свједок, али не неминовно и учесник у борби. Аед је „Pevač i pesnik kod starih Grka u dohomerskom periodu. Za razliku od kasnijih rapsoda, a. su sami sastvaljali pesme, koje su, kao i naši narodni pevači i guslari, pevali pred različitim grupama slušalaca, u prvom redu na dvorovima velikaša” (Речник књижевних термина 1985: 3). Српска народна књижевност изродила је *последњег аеда Европе*, Филипа Вишњића који по Новаку Килибарди (1972: 58) бјеше „давно сљепачки пропјевао” да би се аедски пробудио и „своју пјесму запјевао” у и након Првог српског устанка. Вишњић се на тај начин позиционира у друштво предхомеровских пјевача-пјесника. „Они не певају само своје песме него и оне које су чули од савременеика и старијих певача [...] Оно што певају нису сами доживели ни измислили, него оно што су чули да се слави и што првобитно одговара схватањима друштва за које певају, а ово је од њих захтевало да лица и догађаје приказују пластички, тј. као да су сами присуствовали догађајима или о њима брижљиво и систематски прибирали податке од очевидаца” (Ђурић 2003: 33). Управо тако је запјевао и Вишњић и у својој пјесми прославио

* knezsa@yahoo.com

поједине устаничке прваке, а једног од њих Стојана Чупића, својом пјесмом претворио у митског Змаја од Ноћаја.

Пјевачка каријера Филипа Вишњића могла би се подијелити у три фазе. Прва би, без нама знаног почетка трајала до 1809. године и његовог пребјега у Србију, друга, устаничка, била би омеђена са два избјеглиштва, оног из Босне и оног у Срем, а трећу фазу би представљао Вишњићев боравак у Грку од 1813. године до смрти. О првој фази не знамо скоро ништа, ни када је пропјевао, ни од кога је учио, нити коме је пјевао, осим да је, по Вуку, просећи и пјевајући уз гусле стигао и до Скадра. За ову фазу М. Матицки везује своју теорију о Вишњићу као *беговском певачу* што би се првенствено могло просуђивати према његовом ставу о муслиманима, познавању њихових обичаја, али и према појединим елементима његовог пјевања које срећемо и код крајишких пјевача из муслиманске средине. Трећу фазу обиљежава Вукова напомена „чисто се био погосподио” (Караџић 1976: 366). Друга фаза, која нам је најинтересантнија, обиљежена је животом међу устаницима у логорима око Дрине, али и боравком код појединих српских војвода, између осталог и код Стојана Чупића. У центру наше пажње је Вишњићев однос према Змају од Ноћаја, који је најзаступљенији, па самим тим и стожерни лик Вишњићеве устаничке епопеје.

Од дванаест Вишњићевих пјесама о Првом српском устанку Чупић се не помиње у свега четири. У *Почетку буне против дахија и Кнез Иван Кнежевић* за њега просто нема мјеста, а у фабули пјесама *Боју на Чокешини* и *Станић Станојло* Вишњић не проналази мотивацију да укључи било какав помен Змаја од Ноћаја. У осталим пјесмама, и ако није активан учесник, Чупић је барем поменут.

У двије пјесме, које бисмо по брауновском моделу могли сврстати у подгрупу у којој је двобој великих јунака издвојени детаљ из битке, *Луко Лазаревић* и *Пејзо* и *Милош Стојићев* и *Мехо Оругџић*, Стојан Чупић се појављује као један од првака који предводи дио устаника који учествују или у случају прве од наведених пјесама уопште и не учествују у боју. Стојан Чупић је дио епског оквира окупљања војске, а устаничке војске у Мачви у Вишњићевим пјесмама нема и не може бити без ноћајског змаја. Чак и када сама радња природно не намеће помен Чупићевог јунаштва, Вишњић налази начин да га посебно издвоји. У *Милош Стојићев* и *Мехо Оругџић* он то чини описом његовог опремања за бој и издвајањем чињенице да Чупић јаше Пејзиног дората којег „јаше Турком на срамоту”,¹ а у другој пјесми потпуно фабулативно немотивисано, што у први план поставља пјевачеву мотивацију друге, или у функцији овог рада прве врсте, у извјештају преживјелих Турака Али-паши убацује стихове „Још да бјеше Чупићу Стојане, / Не би тебе гласник Дрине прешо”.

У *Боју на Мишару* Кулинова љуба ће сазнати од гавранова да је посјекао Мулу Сарајлију и проклети га „О Чупићу, жалости дочеко!”. У Али-пашиним

¹ Сви цитати из Вишњићевих пјесама дати су према: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. 4, Просвета, Београд, 1976.

набрајању предвиђених казни за *српске поглавице* Чупић је четврти и пријети му се скоро истовјетно као што то чини и Кулин, како ће га бритком сабљом посјећи. Нимало случајно, и у *Боју на Лозници* као и у *Боју на Мишару*, Стојан Чупић је сврстан међу пет најзначајнијих српских јунака против којих се диже турска сила, али је веома значајно да Вишњић само за њега предвиђа ратничку казну (*Јакова ће на колац набити, Луку жива одерати, Милоша коњма остргати, Цинцара на ватри спалити*). Радош Љушић сматра Вишњићеве стихове најекспресивнијом потврдом големог страха који су раја, али и српски прваци, осјећали од турске одмазде. Посматрано са тог становишта, јасно је да Вишњић Чупића, досљедно поштујући хијерархију, помјера од осталих првака, као што то чини у свакој прилици, што експлицитно, што имплицитно.

Додатну потврду оваквом промишљању налазимо у пјесми *Лазар Мутан и Арапин*, гдје његову ратну вјештину Вишњић издваја од Луке Лазаревића, Велка и Цинцар Јанка стихом „Боље у њег’, нег у десну руку;” чиме га у поретку својих хероја поставља директно иза Карађорђа, или можда уз њега, и то баш с његове десне стране. То нам на најбољи начин потврђују завршни стихови *Хвале Чупићеве*:

„Вала синко, Чупићу Стојане!
Нисам знао што под скутом држим:
Кад без мене можеш војевати,
Сад ја, синко, могу почивати”.

Тешко је повјеровати да Вишњић није знао 1815. године да Чупић више није међу живима, посљедњи дистих овог панагерика Змају од Ноћаја, на особит начин отвара тему о којој је највише писано у анализама Вишњићевог односа према овом јунаку. Карађорђево интимни исказ: „Да би тако, Стоко, и не било, / Доста мене, што говориш рабро”, у функцији је показивања очинске интимности Вождове према Чупићу, колико и истицања једне добро упамћене Стојанове особине, реторичности. Тутљивом Карађорђу, који туђу благоглагољивост свакако није држао за врлину, приписује се исказ: „Коекуде, ко ми надговори Чупића и напише Молера, даћу му што затражи!...” (Милићевић 2003: 670). Виловити јунак очито није био тек пуки хвалисавац што потврђује чињеница да је још 1806. године послат са протом Матејом на преговоре са Турцима у Бадовинце. Он је тамо свакако могао бити послат искључиво због својих говорничких способности, које уосталом апострофирају и сви његови биографи.

Ми немамо никаквог разлога да и Вишњића не убројимо у оне који су урадили понајвише за афирмацију и ширење легенде о овој Чупићевој не-свакидашњој вјештини. У двије његове пјесме поред *Хвале Чупићеве*, Филип Вишњић апострофира Чупићеву бесједничку обдареност. У пјесми *Бјелић Игњатије*, чији је главни јунак заправо Зека Буљугбаша, Чупићу је дата функција мудраца савјетника који Игњатија учи с киме да крене у свој осветнички поход. Његов савјет заправо нема никакву функцију у пјесми, осим што је просто уметнут да би се потцртао Стојан Чупић као глава хајдучких дружина које су чиниле упаде на турску територију, наравно у традиционалном хај-

дучком маниру чинећи то да „покају срамоту”. Пјевач Стојану Чупићу приписује особине класичних јунака те му стога у уста ставља мудрачки савјет „Ходи мудро, не погини лудо”. Стојан је приказан као, из самог окршаја измакнути харамбаша, којем је на крају пјесме Зеко „пешкеш учинио”. Заиста је вриједно имати на уму да Вишњић просто није у могућности да суштински изневјерава и преправља стварност када пјева директно јунацима својих пјесама, али је веома битно да он тај систем не напушта ни 1815, пред неким другим слушаоцима, ма како они били специфични, као што је био Вук. Отуда Чупића не помиње у пјесми *Станић Станојло* гдје његову функцију из претходне пјесме преузима вила.

Бесједничку црту Чупићевог лика Вишњић нарочито истиче у пјесми *Бој на Салашу*, пјесми коју Мирјана Дрндарски сматра обрасцем Вишњићеве устаничке пјесме, а Матицки иницијалним архетипом Вишњићеве устаничке епике. У анализама косовске легенде и Вишњићеве устаничке епике Матицки је (1999: 72) утврдио да се симетрија остварује тиме што Вишњић „језгро косовског епа преокреће по принципу негатив-позитив”. Ни мање ни више, Филип Вишњић ће ноћајског Змаја огрнути витешким плаштом Бановић Страхиње. Заједничка особина би им свакако била таштина, заједничко им је и што су уистину хијерархијски нижи од оних с којим ладно пију вино, па је неопходно да се с њима изједначе. Страхињину славу одређује Милија почетним катреном своје пјесме, а Вишњићев јунак то чини сам, јер је он славан зарад своје говорљивости, а сам пјевач је „волио и славио јунаке *срца слободнога*”, како је то примијетио Љубомир Зуковић (1990: 113–114).

И ту Вишњић користи устаљену формулу по којој Стојановом говору претходе стихови „Ја када се напојише винца, / Те им винце изиђе у лице, / А ракија приче говорити”. Што тријезан мисли Чупић пијан проговара, али његове ријечи које подејећају на уводни дио схеме јуначког двобоја, по себи типичном обрасцу речено-остварено Вишњић ће до краја пјесме остварити тако да ће Мехмед-капетан потврдити Чупићу „Твоја Мачва и твоја старина, / Ја се у њу нигда вратит нећу”. А, по ријечима М. Матицког (1999: 72) „Мачва је у нуклеусу устаничког епа Србија и има исту улогу као Косово поље”. Стојан Чупић је, дакле, на Вишњићевој епској вертикали први јунак његових пјесама, с тим да је Карађорђе у *Почетку буне против дахија* закорачио у митску димензију и намјештен је у исту раван са Лазаром.

Како је за Вишњића епски оквир увијек само добро припремљена подлога за његово индивидуално портретисање лика, лик Стојана Чупића разликује се од слике коју је о свом јунаку намоловао Милија. А разлику одређују два битна фактора, један је специфичност пјесничке технике, а други је контекстуалне природе. Вишњић маестрално контрастира перспективе приповиједања у својим пјесмама и по томе је наличан обрасцу који је Шмаус одредио као специфичност крајишке муслиманске епике. Отуда његову квазиидилу с почетка пјесме нарушава оно убого стражарче,² као живи гласник

² Ова је пјесничка слика мајсторска варијација епског сижеа који се може пронаћи још у *Ерлангенском рукопису*. У пјесми 133. *Војводи Јанку стиже глас да је Секула рањен* и постоји

које је много функционалније за његову пјесму од мајчине књиге из Милијине пјесме. Извештај младог стражарчега и његова клетва „Што чините? Да вас Бог убије”, функционални су и потврђују да је за пјевача „раја чудесна савест устанка” (Кољевић 1974: 258).

Чупићева импулсивна реакција, позив *браћу*³ да крену за њим, упућује да је ситуација не само створена за остварење његових амбиција, исказаних у његовом првом монологу него показује како Страхинићин приватни рат и витешки подвиг у устаничкој епоси постаје дисфункционалан и прелази у заједнички напор „зарад срца и зарад слободе”, топоса којег Вишњић враћа у српску народну епику, па се стога неминовно и Катић, мада невољно придружује акцији, истина заплашен косовском клетвом коју изриче Вуица.

Основна разлика између Страхине и Стојана је што бан проговара мало и када мора, а Чупићу је то главна етикеција. Он у овој пјесми, охрабрен вином и ракијом, призива Турке на одлучујући бој за Мачву, импулсивно позива своје слуге да га прате („Слуге моје! брже коње ваше”), скоро моли побратиме Јанка и Вуицу да му се нађу у невољи, у другом позиву користи и сузе као средство манипулације, потом соколи борце пред бој обећавајући им „Теркије ћу вама допунити”, и достојанствену сахрану за погинуле, затим разрађује стратегију напада бодрети их како „Нема смрти без суђена дана”, потом се захваљује Станку Црнобарцу „Бе аферим Црнобарац Станко!” амнестирајући га за раније гријехове и на крају љутито изазива Мехмед-капетана. Тешко је пронаћи пјесму у којој пјевач толико пута даје јунаку прилику да говори. Нема јунака чије је говорење тако важно, оно представља саставни дио ратне операције. Чупићеве искази су манипулативни, он бодр и храбри, он је лидер који у бој креће („Најнапријед Стојан на мркову”). Вишњић, дакле, не може у потпуности исказати његово јунаштво ако не прослави и његово говорништво. Уосталом Ранке (1864: 117) је забиљежио: „Када му је за ручком певао певач песму о тој победи он нешто и нешто поправи и поклони певачу турског коња”.

Посебну пажњу у овом Ранкеовом исказу, који је као и цијела његова историја настао на основу исказа савременика и учесника Устанка, заслужује податак да је Чупић прије даривања пјевача сам у пјесми „нешто и нешто поправио”. За Стојана Чупића, Вук уз наслов пјесме *Хвала Чупићева* подсећа: „Какогод се Чупић хвали овдје у пјесми, тако се и у говору хвалио и јунаштом и богатством и свачим”. Водећи се трагом теорије Ненада Љубинковића како Вишњићеве пјесме представљају својеврсну политичку поруку његовим противницима, можемо промишљати да сличну поруку, не само својим опонентима него прије свега војводама споменутих у уводу пјесме

слична пјесничка слика проклињања „Жље га сию, војевода Јанко / жље га сию и попио вина. / Зло ти вино, гора ти ракија. / Сва [је] твоја војска изгинула” (*Ерлангенски рукопис* 1987: 265).

³ Вишњић мајсторски варира почетни стих сваког Чупићевог исказа који представља позив на акцију. У првом случају када из њега проговара ракија иницијални стих гласи „Ах мој брате, Јанко и Вуица!”. Када његови искази прелазе у фазу у којој представљају бојни поклич он се мијења у „Браћо моја Вуица и Јанко!”, са варирањем редослиједа њихових имена. У експозицији иницијални стих прераста у дистих „Браћо моја, Вуица и Јанко! / И ви браћо, дв’ је стотине Срба!”.

шаље преко Вишњићевих струна и Стојан Чупић. Његова нарцисоидност великим дијелом је произашла из његове животне приче. Успјешни ратнички подухвати пуко сироче и посвојче претворили су у устаничког војводу, али Вишњић апострофира његов близак однос са слугама и хајдучима, представницима једног новоформираног сталежа који је изданак социјалне и политичке димензије Устанка. У политичком смислу Српска револуција његује тековине Француске револуције управо на плану формирања нације засноване на поштовању пароле братство, једнакост, слобода. Стојан браћом назива и војводе, али и остале војнике. Управо ће преко његових леђа Вишњић преломити трагику неједнакости устаничког друштва, а топос слободе зачуће се, нимало случајно, баш у Чупићевом борбеном покличу. У пјесми *Хвала Чупићева*, чију припадност Вишњићевом опусу Ненад Љубинковић (1998: 25) „ставља под озбиљан упитник”, првенствено због тога што се „у поетском обликовању битно разликује од знаменитих, несумњиво Вишњићевих пјесама”, Змај од Ноћаја своју самоувјереност и охолост управо заснива на повјерењу које гаји према својим *капетанима и момцима*.

Његов одговор је заправо утук Карађорђевог недостатку повјерења у своје војводе. Опомене из ове пјесме у дослуху су са оновременом Вождовом кореспонденцијом са устаничким првацима (вид. Стојанчевић 2004: 167-177), али сама чињеница да су таквим тоном упућене њему оданим војводама додатно повећава мјеру слободе, дрскости и храбрости којом Вишњић закриљује Чупића кроз његов одговор. Чупић је по свим оновременим записима био пријек, али правичан у кажњавању, као и при награђивању, дакле наличан Вожду и у дослуху са временом у којем је живио. Имао је то на уму засигурно и слијепи пјевач, који је пред и за Стојана Чупића створио и опјевао Змаја од Ноћаја дубоко свјестан снаге свога пјевања и своје улоге коју је Сарајлија (1993: 318) дочарао стиховима: „Ха јунаци! Сви за светле пушке / Ви за пушке, а ја ћу за гусле”. Из овог аспекта посматрана, иначе поетски слаба пјесма *Хвала Чупићева*, добија на значају јер Чупићево самољубље и осиноност типична за великог јунака који се „узда само у себе самог и своју снагу” (Браун 2004: 11) из почетног катрена његовог одговора прерастају у својерестан политички памфлет у коме он израста у јунака новог времена који своју снагу заснива на повјерењу у своје потчињене и сопствену вјештину да њима влада.

Хвала Чупићева је испјевана као крајње атипичан каталог јунака чија је мјера јунаштва завјетна ријеч Стојана Чупића. Она је заснована на контрастирању два каталога, првог типично вишњићевског који у варијацијама побрајања пробраних војвода срећемо у пјесмама *Бој на Мишару*, *Бој на Лозници* и *Лазар Мутан и Аратин* и другог, функционално новог, у којем каталог мање знаних јунака из његовог окружења служи утврђењу Чупићеве јуначке самосвијести. Тиме се потврђује да је Филип Вишњић пјевао о јунаку који за разлику од Страхине има пријатеља, чије се јунаштво управо мјери бројем браће која полази за њим и са њим у бој. Филип Вишњић је пјевао пред онима који су били добродошли у Чупићев табор, зато их тако поименично и набраја и сврстава у једну за епску пјесму нову институцију коју представља устанич-

ка војска. Она није заснована на постулатима племства као Лазарева, којој је и главна слабост што је довела до њеног урушавања била лажна мимикрија велике господе, нити је то класична епска структура хајдучке дружине, него оригинална устаничка хијерархија пристекла из превратничке суштине револуције. *Хвала Чупићева* би била најбоља потврда да су Вишњићеве пјесме самјерене једном новом политичком реалношћу, насталом у револуцији и проистеклом из ње саме. Ако је Љубинковићева оцјена о особености поетског обликовања ове пјесме наспрам других Вишњићевих пјесама на мјесту, сама филозофија пјесме у апсолутном је дослуху са Вишњићевим револуционарним, односно превратничким поимањем Устанка. Отуда ову пјесму ваља првенствено посматрати као „полазиште могућег мита, односно потенцијалне народне пјесме о Змају од Ноћаја” (Кнежевић 2012: 114).

Чупић је цијенио и поштовао Вишњићево пјевање, јер „Јунаци воле похвалу, а боје се покуде и подсмеха, покоре и срамоте” (Ђурић 2003: 30). Овај суд, који је Милош Ђурић поткријепио са пет стихова (155–159) из пјесме *Милош Стоићевих и Мехо Оругчић* јасно показује интегралну уклопљеност Вишњићевог пјевања у образац античког певача-песника. На пјевачев посебан став према Змају од Ноћаја додатно су могле утицати заједничке црте у њиховим животним судбинама. Он, дакле, иако није пјевао наручене пјесме, пјевао је онако како се од њега очекивало. Централни Вишњићев проблем који је битно утицао на квалитет појединих пјесама проналазимо у чињеници да је он био „можда ипак мало преблизу историје – која се сва морала опевати” (Кољевић 1974: 254), али је веома битно да он своју (и)сторију на нама знани начин пјева, не толико временски колико просторно, далеко од (не)сигурности Чупићевог двора као да их пјева пред Змајем од Ноћаја и његовом *браћом*. То нам указује на поштовање, старије од сваког страхопоштовања, које је израсло из њиховог односа у којем се можда слијепи потучач први пут осјетио интегралним дијелом једне велике дружине која у свом микрокосмичком значењу представља нацију у настанку.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсенијевић 2003: Ј. Арсенијевић Баталака, „Историја српког устанка”, у: *1804*, Нови Сад: Српски културни круг, 495–641.
- Браун 2004: М. Браун, *Српска народна поезија, епска*, Српско Сарајево: За-вод за уџбенике и наставна средства.
- Геземан 1935: Г. Геземан: „Једном мртвом певачу”, *Зборник у славу Филипа Вишњића и народне песме*, Београд: Одбор за прославу, 35–48.
- Дрндарски 2001: М. Дрндарски, *На вилином вијалишту*, Београд: Рад – КПЗ Србије.
- Ђурић 2003: М. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета.
- Златковић 2007: Б. Златковић, *Први српски устанак у говору и у твору*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Зуковић 1991: Ј. Зуковић, *Српска и хрватска народна епика*, Сарајево: Институт за књижевност – Свјетлост.
- Караџић 1976: В. Караџић, *Српске народне пјесме књ. 4*, Београд: Просвета.
- Килибарда 1972: Н. Килибарда, *Поезија и историја у народној књижевности*, Београд: Слово љубве.
- Кнежевић 2012: С. Кнежевић, *Вишњићев пјеснички споменик револуцији*, Пале: СПКД Просвјета.
- Кољевић 1974: С. Кољевић, *Наши јуначки еп*, Београд: Нолит.
- Љубинковић 1998: Н. Љубинковић, „Устанички еп – надахнута и осмишљена Карађорђева политичка порука”, Бијељина, *Српска вила*, бр. 8, год. IV, 21–38.
- Љушић 2003: Р. Љушић, *Вожд Карађорђе*, Београд: завод за уџбенике и наставна средства.
- Матицки 1982: М. Maticki, *Епика устанка*, Београд: Vukov sabor-Rad.
- Матицки 1999: М. Матицки, *Историја као предање*, Београд: Рад – КПЗ Србије.
- Милићевић 2003: М. Милићевић, „Карађорђе у говору и у твору”, у: *1804*, Нови Сад: Српски културни круг, 643–679.
- Милутиновић 1993: С. Милутиновић-Сарајлија, *Србијанка*, Београд: СКЗ.
- Ранке 1864: Ј. Ранке, *Историја српске револуције*, Београд: Државна штампарија.
- Речник књижевних термина* 1985: *Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit.
- Стојанчевић 2004: В. Стојанчевић, *Србија и српски народ у време Првог устанка*, Нови Сад: Матица српска.
- Чубриловић 1939: В. Чубриловић, *Први српски устанак и босански Срби*, Београд: Геца Кон.
- Шмаус 1982: А. Шмаус, „Животни услови муслиманске епике”, у: Светозар Кољевић (приређивач), *Ка поетици народног песничтва*, Београд: Просвета, 342–358.

Saša D. Knežević

DIE HÖFISCHE DICHTUNG VON FILIP VIŠNJIĆ

(Zusammenfassung)

Der berühmte Volksänger und der Dichter der revolutionären serbischen Poesie gab in seiner Dichtung Stojan Čupić den Vorzug gegenüber anderen Fürsten. In den aufgeschriebenen Liedervarianten von Višnjić kommt der *Zmaj von Noćaj* häufiger vor, als irgend ein anderer Aufständischer. Višnjićs Gesang, für und über Čupić, werden wir komparativ betrachten und zwar mit der Auffassung, dass Višnjić vor dem Aufstand der Sänger des Begs war und dass alles im Sinn einer Schlussfolgerung, dass unsere Dichter vor allem die Wahrheit mochten, als eine Anfangsdeterminante für die Darstellung der wirklichen Aspekte seiner politischen Lieder.

Данијела Р. ПЕТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд**

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

КОХЕЗИЈА ЕПСКИХ ЛИКОВА

У овом раду испитују се хоризонтални, синтагматски, односи међу јунацима епске песме. За разлику од парадигматских, асоцијативних, релација, које се успостављају на нивоу модела, синтагматске функционишу као низови у појединачним сижејним реализацијама. У свакој песми чврста кохезиона сила спаја јунака са противником или побратимом, помоћником, а њихова интеракција резултира издвајањем антагонистичког или комплементарног пара. Адхезиона сила везује ликове и сижејни модел. Превласт једне од двеју сила утиче на стабилност парова јунака или сижејног модела.

Кључне речи: синтагматске везе, јунак, противник, побратим, антагонистички и комплементарни пар, кохезија, адхезија.

У свету епске песме, посматраном као затворени, целовити систем, ликови постају корелативни елементи, чворишта чије су везе путоказ кроз густо наративно ткање. Ограниченост епске песме, тј. прецизне, видљиве границе опеваног епског догађаја, дозвољавају да се ликови у оваквим оквирима посматрају као хоризонтално уланчане јединице система. Њиховом комбинацијом добија се структура реченичног типа.¹ У оваквом синтагматском низу ликови се понашају као знаци. Ограничења и правила комбиновања морају да постоје да би низ елемената постао структура, формација,² тј. да би низ ликова оформио сложену, затворену мрежу односа у границама једне песме. Ликови – знаци добијају семантичку вредност само ако поседују дистинктивно обележје у односу на претходни или потоњи лик (знак) у ланцу (De Sosir 1989: 146), али, с друге стране, да би се повезали у низ, морају имати

* petkovic.danijela@yahoo.com

** Овај рад је настао на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Лотман разликује два начина комбиновања структурних елемената. Повезивањем еквивалентних јединица настаје структура орнаменталног типа. У њој је важан поредак елемената. Комбинацијом различитих елемената добија се структура реченичног типа, у којој семантичка вредност појединачних знаковних јединица доминира над њиховим начином комбиновања (Lotman 1976: 131–132).

² Чланови скупа реченичног типа не повезују се произвољно. Синтаксичка правила формације одређују допустиве комбинације (Moris 1975: 29).

бар једно заједничко обележје, минимални пресек (Lotman 1976: 136–137). Тако се повезивање по принципу метафоре, сличности, које подразумева и антиномичност, удружује с повезивањем по принципу метонимије, блискости, суседства, тј. начело еквивалентности пројектује се са осе селекције на осу комбинације (Jakobson 1966: 296). Синтагматско уланчавање ликова у оквиру једне епске песме, дакле, усваја и парадигматски принцип избора према сличности или супротности. То је нарочито видљиво ако се сагледају релације између протагонисте и јунака из свог или противничког тора.³

Антагонистички пар

Међу свим типовима синтагматских односа које главни јунак успоставља, најстабилнија је релација јунак–противник. Исто као што јунак поседује квалитет у вишем степену него обични људи, понекад чак и преко људске лиминалности (Bowra 1952: 91), исто тако и противник показује изванредан одклон од мере, вишак силе (Бочков 1994: 20). Обојица имају исте особине, али у различитом степену и другачије комбиноване (Бочков 1994: 24). И један и други су јунаци у својим срединама. Кључна разлика међу њима је етичке природе, а како то одређује заједница у којој се уобичавају, лако могу да замене места (Љубинковић 2010: 227).

Јунак и противник су симетрични (Бочков 1994: 67), заправо, представљају антагонистички пар. Друштвени статус јунака зависи од снаге и вредности противника. Као што савладавање бројнијег непријатеља високо уздиже јунака на херојској лествици, тако је и надјачавање фантастичног противника или најбољег јунака из непријатељског тора услов за стицање епске славе. И јунак и противник се труде да обележе главне тачке своје херојске биографије победама над чувеним непријатељским јунацима. Било да јунак иницира сукоб или, много чешће, да противник подстакне јунака на делање, један без другог не постоје. Они се препознају, траже и магнетски привлаче као две истоврсне природе (*similis simili*), али са различитим етичким (често и етничким) предзнаком.

Супротстављени пар јунак–противник углавном је променљив. Типични епски сукоб – дуел, завршава се смрћу једног од мегданција. Зато се исти супарници ретко сусрећу два пута и то „само при варирању истог сижеа” (Самарција 2008: 139). Непријатељство може бити континуирано, али тада нема огледања у мегдану (Самарција 2008: 139). Ако се противништво схвати управо тако, као сложени однос који не мора бити разрешен искључиво оружјем, могу се уочити и неке стабилне релације, односно, најфреквентнији антагонистички парови.

³ Опсег релација посматран у овом раду сужен је на једнолинијске односе, тј. на оне који се успостављају између појединаца. Везе јунака и колективних ликова (чете, војске) нису узимане у разматрање. Грађа је ограничена на старије записе, Вукове класичне и рукописне збирке, његове необјављене рукописе и Милутиновићеву *Пејганију*.

По броју мегдана и савладаних противника предњачи најпопуларнији јунак на балканском простору. Марко се обрачунава са четама или читавим одредима турске, арапске, мађарске или латинске војске (Златковић 2006: 128–129) исто колико и са појединцима. Распрострањеност епског певања о Марку и његов дуг епски живот проширили су распон његових противника, од силовитих бораца, какви су Мина од Костура и Муса Кесеџија, до лоших, лако побеђених мегданџија; од полумитских јунака, карактеристичних за песме старијих времена, до крајишких Турака. Ипак, највише пута сусрео се с вилом и Арапином. Наднаравна и хтонска природа оваквих противника потврђује Марков посебан статус међу осталим јунацима и индиректно указује на његову лиминалну природу. Понеки јунак ће заробити вилу (краљ Вукашин, Новак, Секула, итд.), али ће се ретко који против ње борити. Пред њу једино стаје Огњани Вук, Марков сестрић и епски наследник, али не успева да је надјача (СНП VI, 19). У одабраном корпусу епских песама само је Марко кадар да је победи. Опозиција Марко–вила варијација је архетипске релације културни јунак–демонско биће које је пореметило ред у природи (Иванова 1997: 73–75). Исти парадигматски образац прати и сучељени пар Марко–Арапин. Још од XIX века и радова И. Руварца и С. Новаковића учврстила се теорија о постепеној трансформацији мита о змајеубици (Милошевић Ђорђевић 1971: 146–148; Сувајџић 2007: 137–141). Један низ сачињавају змајеборац – Св. Ђорђе – јунак, а други хтонско божанство/демон–змај/аждаја–Арапин. Иако типски, лик Арапина у јужнословенској епизи није фиксиран, већ еволуира од антропоморфног чудовишта до националног непријатеља реалне физиономије и снаге (Путилов 1971: 46–53).

Иза виле и Арапина, по фреквентности улоге Марковог противника, долазе турски цар и Јанко Сибињанин, мада су њихови сукоби с Марком ретко директни (Б, 88). Претежно је то амбивалентан однос, на граници између сарадње, толеранције и непријатељства, сведен углавном на вербални дуел, претњу или прекор. Улогу формулативног Марковог противника Филип/Пилип/Вилип Маџар(ин)/Драгиловић/Шокчић и Мина/Михна/Миња од Костура/Костуранин/Коштуранин/Џидовина дугују бројности варијаната и стабилном сужејном обрасцу који је прецизно везао имена протагониста за њихове делокруге. Филип или Мина у спрези са Марком, увек су његови непријатељи. За разлику од њих, вила, Арапин, турски цар и Јанко у функцији Марковог противника нису фиксирани искључиво за један сужејни модел. Епска традиција више памти њихову везу са Марком, али заборавља природу те везе. Тако они осцилују од противника до помоћника, побратима (посестрима) или господара.⁴

После Марка, највише појединачних противника имају Комнен барјактар и Секула. Као један од најпопуларнијих ускочких јунака, Комнен се једнако појављује и у масовним окршајима, али је уочљива тенденција индивидуализације и издвајања из групе. Комнен је тако неретко усамљени подвижник

⁴ У овој скупини једино Арапин има доминантну улогу противника (само се у једној песми појављује као Марков побратим, па и ту савладан од Маркове руке, у незнању – СНП IIр, 48).

на непријатељској територији, доносилац плена, отмичар девојке, такмичар у кошији и сличним сижеима израслим на подлози иницијастичког обреда. Статус младог јунака понегде је и директно назначен, док чин барјактара маркира изузетног, а посредно и – младог јунака. То је нит која га спаја са Секулом. Комненови противници готово сви припадају кругу крајишких Турака. Међу њима се највише пута нашао очи у очи с Гојеним Алилом и Будалином Талом.

Типични млади јунак песама старијих времена и бугарштитичког певања јесте Секула Бановић/Драгиловић/Дракуловић (Сувајић 2010: 40). Позиција детета јунака увек захтева релацију са скрбником или старешином. Пар ујак–сестрић, оличен у вези Јанко–Секула, стабилан је, али противречан. Четвртина песама која тематизује однос Јанка и Секуле наглашава њихове лоше односе. Заправо, најчешћи и највећи Секулин противник је његов ујак, а одмах иза њега следи турски цар. Овакви противници наглашавају Секулин издвојен статус иницијанта и снажног индивидуалног јунака супротстављеног свом или непријатељском владару.

На трећем месту према броју појединачних противника налазе се Змај Огњени Вук, Јакшићи, Илија Смиљанић и Мијат хајдук. Име Вука Деспотовића опозитно се повезује највише са Алијом Ђерзелезом (Али-бегом, бегом Подунавцем), у песмама са стабилном сижејном структуром, где је мегдан основни вид супарништва (Пешикан Љуштановић 2002: 154). Други значајан противник – Злота Протопопа/Никола Протопопић/поп Сплећанин наметнуо се такође кроз стабилан модел о освајању града мегданом два заточника супротстављених суверена.

Вукови историјски и епски савременици, Јакшићи, појединачно не остварују запажене релације с противником. Очувана је, међутим, веза браће, наслеђени митски образац дневног и ноћног коњаника, јутарњег и вечерњег зрака (Nodilo 2003: 17–47). Амбивалентан однос, нераздвојивост и нетрпељивост, одсликао се у песмама о трајно поремећеној братској слози. Пар је надјачао прецизно везивање имена за делокруг јунака или противника, па су имена посвађаних Јакшића међусобно заменљива.

Ако су анахронизми неизбежан поступак изградње епске структуре, анатопизми у избору ускочких противника су веома ретки. Тако су и непријатељи Илије Смиљанића (Џмиљанића) Турци Крајишници, а међу њима најчешће Мујо и Алија. Иако је Илија, поред Стојана Јанковића, један од најпознатијих и најпопуларнијих котарских ускока, епска традиција га је запамтила више као вођу и учесника у колективним походима. То поготово важи за Стојана Јанковића, који индивидуално наступа само у неким сижеима женидбеног типа (отмица, кошија), те је број његових појединачних противника несразмерно, вишеструко мањи него његова епска слава.

Најфреквентнији противници Мијата (Михата) Томића јесу Илија и Арапин захваљујући распрострањеном сижеу о неверном куму који издаје хајдука (СНП VII, 37; ПЦХ, 108). Арапин је у овом моделу потпуно изгубио фантастична својства, а његово име свело се на етноним. У неким варијантама прихвата се задатка да цару доведе хајдука, али потом и сам ангажује

заточника – Мијатовог кума. Удвојивши тако делокруге налогодавца и заточника, удаљио се не само од типског „црног” и „силног” Арапина песама старијих времена него и од улоге противника јунака.

За разлику од њега, Арапин – противник Грује Новаковића, задржао је хтонске црте (троглавост, снага, отмица девојака, страх који га прати и сл.). Заправо, у овим примерима, Грујо је измештен међу јунаке старијих времена (СНП VI, 37; ПЦХ, 72). Један други јунак, делом хајдук, а делом племенски првак (Путилов 1985: 179), Бајо Пивљанин, остаје у кругу локалних противника, црногорских и херцеговачких Турака. Стабилни сиже о хајдуковом нападу на сватове ради освете женику, одредио је Ришњанина хаџију (Маха) као честог Бајовог опонента.

По броју противника иза Грујице и Баје налази се Старина Новак. Окоштала функција харамбаше обележила је избор његових непријатеља. Томе треба додати и старост, доминантну црту његовог хабитуса, опречну са статусом вође хајдука. Ова колизија била је плодно тло за бројне сижее о хајдучком расколу, у којима већина јунака напушта остарелог харамбашу. Одметнике предводе Радивој или Приморац Алекса. Радивој је убедљиво најчешћи Новаков супарник, што је резултат активирања прастаре матрице о сукобу браће и у овом слоју певања.

Последњи у низу јунака који формирају запаженије антагонистичке парове јесу Иван Сењанин и Јанко Сибињанин. Певање о ускоцима претежно тематизује сукобе чета, док су ускочки прваци само именовани као вође или истакнути јунаци. Појединачни дуели су ретки, јер чак и када јунак одлази сам на туђу територију, дочекује га бројнији непријатељ. Зато је и поред раширеног епског певања о сењском капетану, он ретко на позицији јунака који дели мегдан. Делокруг владара би додатно требало да га пасивизира. Ипак, све то није пресудно за маргиналну улогу индивидуализираног јунака, колико једна важна црта његове епске биографије која га је преселила на пол противника. Наиме, Иво је нејединствен лик који измиче типизацији (Клеут 1987: 140), између осталог, и због тога што је амбивалентан, често побратимљен с јунаком из турског табора, или је чак негативан лик, кукавица и антијунак, супротстављен блиском рођаку (сину, сестрићу, брату) или бољем ускочком јунаку. У половини опозитних парова Иван Сењанин је јунак, а исто толико пута нашао се на месту противника српског јунака. Реалност крајишког суживота у конфесионално мешовитој средини, пракса сарадње са непријатељем и „боја међу собом” (Nazečić 1959: 164–165) најбоље су оличени управо у његовој епској биграфији. У овим примерима, као и у песама које реализују поремећене породичне односе, делокрузи противника или владара (кућног старешине) надјачали су и засенили његов јуначки ореол.

Сличну епску судбину има и Јанко војвода. Његову историјску антитурску оријентацију епика је сачувала само у кругу песама о Другом косовском боју, али ни ту нема директних, појединачних сукоба. Стварношћу потврђено непријатељство са деспотом Ђурђем пренело се и у песму. С друге старне, Јанко је двоструко више пута на позицији противника него јунака. Негативно је осенчен као виновник смрти сестрића (Е, 134; Б, 19; СНП II, 85; СНП

II, 86) или Кајице Радоње (СНП II, 81; СНП IIр, 77), а затегнути односи или супарништво карактеришу и његов однос с Марком.

Сагледано из позиције противника, Арапин, Турчин и паша најчешћи су супарници или изазивачи јунака. Повезује их већ помињана еволуциона линија која почиње од сила хаоса, демона, хтонских божанстава, па се преко змаја и чудовишних противника улива у херојски свет. У каснијој фази епа противник постаје национални непријатељ (Путилов 1971: 117–121). Сужавањем епског простора и догађаја, смањује се и растојање између јунака и непријатеља (Путилов 1985: 197). Типични противник је замењен локалним силником. Тако се хајдуци и црногорски племенски вођи антагоно повезују највише с пашом, чије се типске црте ублажавају и конкретизују комбинавањем титулатуре и топонима (Клеут 2012: 147–148), нпр. паша од Нихшића, или титулатуре и етника (паша Тиранин). Осим Јанка и Ивана Сењанина, заступљенији типски противници су Мујо од Крајине/Кладушe/Удбине (Хрњичин/Хрњавина/Рњица) и Бојичић Алија. Ови Крајишници из XVII века се анахроно и анатопично повезују са бројним српским јунацима.

Највећи удео у стварању формулативних веза јунака и противника има стабилан сижејни модел. Претежно он и детерминише супротстављени пар. Релација Милош – Вук Бранковић постоји само у песмама о Косовском боју. Ни у једној варијанти нема „исклизнућа”, нити замене имена јунака или увођења другачијег противника. Исто тако су Пријезда, турски цар и пад Сталаћа три фиксирани тачке троугла (Е, 70; СНП II, 84; СНП IIр, 78). Стабилна је и веза Мирко Дамјановић/Алексић – Смаил-ага Ченгић у сижеу о агиној погибији (СНП IV, 57; СНП IV, 58; СНП IVр, 33; СНП IVр, 34; СНП IVр, 35; СНП IVр, 36).

У троуглу јунак – противник – сижејни модел, најлабавија карика може бити јунак. Тако је Дука Сенковић/Херцеговац/зулумћар типски супарник у сижеу о неверној жени, док се на месту јунака смењују Марко (Е, 151; СНП VI, 25), бан Милутин (СНП II, 31) и војвода Ђурица (СНП IIр, 20; СНП IIр, 21). Малош/Малета/Милета хајдук напада Стојана Поповића (Е, 71; СНП VII, 28; СНП IIр, 92; СНП IIр, 93) или Марка (СНП IIр, 54) када јунакова љуба запева кроз гору.

Нестабилан члан помињаног троугла неретко је противник. Момчила војводу љуба издаје краљу Вукашину (СНП II, 25; ПЦХ, 147) или бану од Нијемаца (Б, 97). Вук Мирковић/Брђанин невесту отима из сватовске поворке пећком везиру (СНП VII, 21), паши Тиранину (СНП IIIр, 20), аги од Новог (СНП IIIр, 21), паши Пазарлији (СНП IVр, 25) или Бећир-паши Ченгићу (ПЦХ, 38).

Изменљивост једног од протагониста и стабилност сижејног модела сведоче о слабљењу кохезионих сила између јунака и противника и истовремено о јачању адхезионих сила између разноврсних елемената, какви су модел и јунак или модел и противник.

Четврта могућност је променљив сижејни модел, а стабилни протагонисти. Марко и Арапин се срећу у различитим типовима остварене и неостварене женидбе, али и када Марко покуша да ратнички замени земљорад-

ничким занатом (Е, 105). Ђерзелез Алија напада сватове Вука Деспотовића (СНП II, 92), или га изазива на мегдан у жене (СНП VI, 59), односно, на такмичарски дуел (ПЦХ, 104). Латентно непријатељство између Секуле и Јанка надјачало је снагу модела, па се јавља и тамо где га не бисмо очекивали. Нпр. ујак се не радује сестрићевој победи над пашом који Секули препроси девојку, него му се још и руга (СНП Пр, 72; СНП Пр, 73). Овакви формулативни парови, независни од сижејног модела, најбоље потврђују да између јунака и противника постоје јаке кохезионе силе, које их сједињују и држе на окупу, премештајући их у различите сижее. Овде је сижејна адхезија, тј. привлачна сила између сижеа и неког од протагониста, знатно слабија од чврсте силе која веже јунака и противника.

Комплементарни пар

Посебан тип синтагматског повезивања ликова остварује се кроз односе сарадње, помоћи или привржености. Индоевропски епски јунак није усамљеник, он неретко има пратиоца, помоћника, мада кроз одсудну битку и завршни иницијациони тест мора да прође сам (Miller 2000: 102). У јужнословенској епској традицији пратиоца је потиснуо побратим. Његов делокруг варира од гласника, саветника, преко помоћника до жртве, али се исто тако изокреће и у непријатеља јунака. Побратимски однос подразумева узајамну помоћ, дружење и поштовање. Јунаци се повезују са себи равнима, привучени јунаштвом и угледом другог јунака или се духовно сродство успоставља у невољи (Самарџија 2008: 116–117). Побратимство није увек експлицитно, али се ишчитава и из једнократне сарадње двојице јунака (нпр. удруживање харамбаша) или једносмерних, епизодних релација у којима један јунак другог упозорава, саветује или обавештава. Понегде алтернира са још једним типом духовног орођавања – кумством.

Овакве комплементарне везе, природно, највише успоставља наш највећи јунак. Марко је најчешћи помагач у невољи, ослободилац, заштитник невесте и сватова свог побратима. Исто тако, и сам може dospети у тамницу, из које га, осим ћерке поробљивача, изводи и побратим (нпр. Дојчил – СНП II, 65; ПЦХ, 68). Његов најпознатији побратим је Милош Обилић/Поцерац не толико због распрострањених варајаната о сукобу са вилом која устрели бољег певача, колико због преузимања овог пара из много познатије тријаде Марко–Милош–Реља.

Побратимство (кумство) између Марка и Јанка Сибињанина такође је формулативно. Амбивалентност и овој релацији, као и опозитном повезивању, даје упечатљив колорит. Духовно сродство двојице јунака помућено је Јанковим кукавичлуком (СНП VI, 34) или је резултат обрта, прекида непријатељства и промене односа (СНП VI, 41; ПЦХ, 74).

Са Марком другује и бег Костадин, мада ни ово побратимство није лишено повременог неразумевања. Као искуснији и мудрији јунак, Марко побратима упозорава на опасност дужег задржавања на турској територији (Е,

140; СНП Пр, 40) или га прекорева због непоштовања родитеља и убогих (СНП II, 60). Бегов лик овде је фон за изградњу оног слоја Марковог лика који га декларише као заштитника слабих и чувара моралних и традиционалних вредности.

По учесталости удруживања с Марком Краљевићем, следе Алил-ага и Секула. Песма о надстрељавању Марка и Алил-аге (СНП II, 61) забележила је почетак њиховог епског дружења и потоњу славу овог пара.⁵ Иначе, типска улога Алил-аге, и уопште, Турчина Марковог побратима, јесте посредништво између љутитог цара и његовог посинка. Он се једини усуђује да плаховитом јунаку пренесе позив суверена или да га пробуди тамбуром.

При малобројним сусретима Марка и Секуле, старији јунак спасава млађег (СНП Пр, 41) или преузима улогу заштитника неискусног јунака, којег води луда младалачка храброст да сам стане пред цара у Стамболу (СНП VI, 31; ПЦХ, 159). Марко је искусан ратник, водич неопита кроз иницијацију, на капији Стамбола, улазу у хтонски свет. Однос двојице јунака умногоме подсећа на релацију ујак–сестрић. Марко је заправо Јанков заменик и побратим који, на Јанкову препоруку, Секули треба да припомогне у туђем свету.

Популарност Ивана Сењанина и бројни побратими међу Турцима Крајишницима, поставили су овог јунака на друго место по валентности када је реч о успостављању комплементарних веза, одмах после Марка. Прикључује му се и Стојан Јанковић, уједно и његов најчешћи побратим.⁶ Анахрони спој котарског сердара и ускочког војводе никад није опозитан, Иво и Стојан су увек на истој страни (Клеут 1987: 124). Стабилност сижеа о избављању Михаила/Вида/Гојка Десанчића из тамнице на место спасиоца у трима варијантама поставља сењског капетана (Б, 108; СНП VI, 72; СНП ШПр, 41).

Следе Јанко Сибињанин и Мијат хајдук. Осим са Марковим, Јанково име се повезује и са именом Михајла Свилојевића, али ова релација умногоме дугује формулативној тријади песама о Другом косовском боју: Јанко–Михајло–Секула. Мијатови побратими једнако су хајдуци, и паше, бегови и кадије црногорско-херцеговачког епског ареала.

На крају низа треба поменути јунаке који успостављају само једну формулативну побратимску везу. Косовски подвижници Топлица Милан и Косанчић/Косанчич Иван познатији су у друштву с највећим косовским јунаком, али су неретко у каталожним низовима раздвојени од Милоша Обилића или се појављују без њега, као пар (СНП II, 36; СНП III, 10; ПЦХ, 74). Два стабилна пара из старијих записа су Вук Мандушић и Јован Сандић/Шандић, као и Змај Огњени Вук и Митар Јакшић, историјски саборци у војсци краља

⁵ Варијанта о почетку овог побратимства сигурно је познија епска творевина, настала тек пошто се ustalila веза између Марка и Алил-аге. На снази је иста законитост епског стварања по којој се детињство јунака посматра као најмлађи сегмент његове епске биографије, осмишљен када је јунак већ постао чувен (Жирмунский 1958: 31, 110).

⁶ Песме о масовним окршајима ускочких чета и Турака донекле мењају ову слику и намећу другачије парове. Заједничко учешће у бојевима као и бројни каталози дефинисали су побратимство Стојана Јанковића и Илије Смиљанића као „епску константу” (Клеут 2008: 170). Такође, показало се да парне везе највише међусобно формирају Иван Сењанин, Вук Мандушић, Стојан Јанковић и Илија Смиљанић.

Матије (Пешикан Љуштановић 2002: 84). У новијем слоју певања формулативни побратимски парови су ретки јер су и појединачни дуели подређени четовању и масовним окршајима. Тамо где се назире мотивска основа песме повремено се издвајају и поновљиви обрасци на различитим структурним нивоима. Једну такву релацију представља побратимски пар Петар Бошковић – војвода Раде (Винић/Илијев) (СНП IV, 17; СНП VIII, 14; ПЦХ, 42).

Кад је реч о односу сижејног модела и комплементарног пара, за разлику од антагонистичког пара, удружени или побратимљени јунаци мање су зависни од типа сижеа. Кохезија ликова надјачава адхезиону силу између модела и неког од јунака. Овакав пар се слободније креће кроз различите моделе. Другим речима, у троуглу јунак–побратим–сижејни модел, најлабавије теме је модел. Сиже почива на односу јунак–противник, а ретко на побратимској вези. Зато она може бити потиснута, скрајнута ван главног тока радње. Такву судбину има сваки однос двојице јунака сведен на саветовање, упозоравање, или обавештавање. Комплементарни пар може постати до те мере формулативан да потпуно изгуби сижејну функцију. Тада се најлакше преноси у различите сижејне моделе. Нпр. у једној варијанти модела о јунаку који пркоси владару Марко „пије уз рамазан вино” заједно са побратимом Костадином (Б, 92). На рапорт цару одлази сам, сам разрешава сукоб, док се улога бега маргинализовала на ролу Марковог типског дружбеника у разговорима и испијању вина. Исто тако, у песми о надметању с Алил-агом (СНП II, 61) бег Костадин само саслуша Марков план, а затим јунак сам одлази пут Цариграда. Побратимство је овде недовољно сижејно мотивисано, унето више по инерцији, као позадинска, допунска карактеризација Марковог лика и уводне атмосфере.

Комплементарни пар може имати и активнију сижејну улогу. Модел тада постаје стабилни чинилац, јача адхезиона сила, док је лабава карика један од побратима. Такви су нпр. сижеи о ослобађању Михаила/Вида/Гојка/Јура Десанчића у којима алтернира име ослободиоца – Иван Сењанин, Петар Мркоњић, Вук Мркојевић, Раде од Косова/Косанић (Е, 72; Б, 108; СНП VI, 72; СНП IIIр, 41; СНП IIIр, 42; СНП IIIр, 43; СНП IIIр, 44).

Строга фиксираност све три тачке троугла јунак – побратим – сижејни модел веома је ретка. Срећемо је у помињаним варијантама о вили која устрели јунака због лепшег гласа, а његов побратим јој се освети. Стабилни двојац чине Марко и Милош (СНП II, 38; СНП IIр, 35; СНП IIр, 36).

Чврста кохезиона сила спаја јунака са осталим ликовима сваке појединачне епске варијанте. Истовремено, на снази је и адхезиона сила која везује ликове и сижејни модел. Дејство кохезионе силе резултира издвајањем антагонистичких или комплементарних парова. Ако је кохезиона сила јача од адхезионе, поједини ликови се здружени селе из модела у модел. Ако је пак адхезија доминантнија, слабе везе међу ликовима, чврсто се везују модел и неки од њих, а други постају нестабилни, изменљиви.

Формулативност опозитних парова највише је условљена сижејним моделом, док су устаљени парови удружених јунака мање-више независни од типа сижеа. То значи да је кохезија комплементарног пара много јача него

привлачна сила јунака и противника, па су отуда у традицији много познатије побратимске двојке него противнички парови.

ЛИТЕРАТУРА

- Бочков 1994: П. Бочков, *Непознатијат юнак*, Софија: Издателство на Българската академия на науките.
- Bowra 1952: С. М. Bowra, *Heroic poetry*, London: MACMILLAN & CO. LTD.
- Жирмунский 1958: В. М. Жирмунский, *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*, Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Златковић 2006: И. Златковић, *Епска биографија Марка Краљевића*, Београд: Рад: КПЗ Србије: Институт за књижевност и уметност.
- Иванова 1997: Р. Иванова, „Повраћена вода”, Марко Краљевић – историја, мит, легенда”, Београд: *Расковник*, XXIII, 87–90, 67–128.
- Jakobson 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Клеут 1987: М. Клеут, *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*, Нови Сад: Матица српска: Балканолошки институт.
- Клеут 2008: М. Клеут, „Ликови епских народних песама – историјско и поетско (котарски ускоци)”, Нови Сад: *Зборник Матице српске за славистику*, 73, 167–175.
- Клеут 2012: М. Клеут, *Из Вукове сенке: огледи о народном песништву*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 145–158.
- Lotman 1976: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
- Љубинковић 2010: Н. Љубинковић, *Трагања и одговори. Студије из народне књижевности и фолклора (I)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Miller 2000: D. A. Miller, *The Epic Hero*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Милошевић Ђорђевић 1971: Н. Милошевић Ђорђевић, *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд: Филолошки факултет.
- Moris 1975: Č. Moris, *Osnove teorije o značima*, Beograd: BIGZ.
- Nazečić 1959: S. Nazečić, *Iz naše narodne epike, I dio. Hajdučke borbe oko Dubrovnika i naša narodna pjesma*, Sarajevo: Svjetlost.
- Nodilo 2003: N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Beograd: MVTС.
- De Sosir 1989: F. De Sosir, *Opšta lingvistika*, Beograd: Nolit.
- Пешикан Љуштановић 2002: Љ. Пешикан Љуштановић, *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*, Нови Сад: Матица српска.
- Путилов 1971: Б. Н. Путилов, *Русский и южнославянский героический эпос*, Москва: Сравнительно-типологическое исследование.
- Путилов 1985: Б. Путилов, *Јуначки еп Црногораца*, Подгорица: Универзитетска ријеч: НИО Побједа.

- Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Сувајџић Б. 2007: Сувајџић, *Иларион Руварац и народна књижевност*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Сувајџић 2010: Б. Сувајџић, „Млад јунак у јужнословенској усменој поезији”, у: С. Самарџија (ур.), *Ликови усмене књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 29–63.

Danijela R. Petković

COHESION OF EPIC CHARACTERS

(Summary)

This paper deals with horizontal, syntagmatic, relations among characters of epic poem. Distinctively from associative, paradigmatic, relations, made on the model level – syntagmatic relations functions as chains (orders) in separate topics. In each poem, the main character is connected to his opponent or blood brother, assistant, companion by strong cohesive force, and the antagonist or complementary pair emerges through their interaction. Adhesive force ties characters with the topic model. Dependently of which force is stronger (cohesive or adhesive), pairs of characters or topic models are more stable.

Бранко Р. ЗЛАТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност**
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПРВИ СРПСКИ УСТАНАК У ПЕСМАМА И СПЕВОВИМА
САВРЕМЕНИКА (1804–1813)
(Доситеј Обрадовић – Гаврило Ковачевић – Георгије
Михаљевић – Глигорије Трлајић – Арон Јелинић – Михаило
Витковић – Викентије Ракић)

Сенима Милорада Радевића

Убрзо после избијања, Први српски устанак је нашао знатног одјека у тзв. уметничком, а потом и у српском усменом песништву. У раду ће се скренути пажња на песме и спевове посвећене Устанку, а које су испевали савременици овога прекретнога догађаја новије српске историје, и то у периоду његовог трајања, односно од 1804. до 1813. године. Песнички састави Доситеја Обрадовића, Гаврила Ковачевића, Георгија Михаљевића, Глигорија Трлајића, Арона Јелинића, Михаила Витковића и Викентија Ракића представљају особени литерарни корпус који је од великог, али, нажалост, још увек неодређеног значаја за српску историју књижевности. У поетско-тематском погледу, ово занемарено и недовољно знано песништво најављује *Сербијанку*, гласовити спев Симе Милутиновића Сарајлије, а у језичком смислу претходи реформама Вука Караџића.

Кључне речи: песме, спевови, Први српски устанак, Д. Обрадовић, Г. Ковачевић, Г. Михаљевић, Г. Трлајић, А. Јелинић, М. Витковић, В. Ракић.

Непосредно по избијању, Први српски устанак (1804–1813) знатно је одјекнуо у тзв. уметничком, а потом и у српском усменом песништву. Устанак је први одушевљено поздравио Доситеј Обрадовић (1742–1811), гласовитом химничком *Песном на инсурекцију Сербијанов* (2008: 17–18). Песма је објављена као књига у Венецији 1804. и посвећена је „Србији и храбрим јеја витезовом и чадом и богопомагајему их војводи господину Георгију Петровићу”. Настала већ у зачетку борбе, песма изворно сведочи да је националном устанку претходила социјална револуција Срба, односно да је тежиште борбе било усмерено против злочесте управе дахија. О томе се пева у стиховима:

* branz_1973@yahoo.com

** Овај рад резултат је делатности на пројекту *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (178011) који се реализује у Институту за књижевност и уметност у Београду и који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

„Дивјег јаничара терај са Врачара,
Који свог истога сад не слуша цара!” (17).

Предузета борба, вели се даље у песми, оснажена је „небесном вољом”, као и благонаклоношћу европских народа, те и „далеких држава и острова, мора”. Међутим, у снагу српског оружја уздају се и Босна, Херцеговина и Црна Гора. Уједно, то експлицитно представља и најраније сугерисану идеју о ослобађању свих негдашњих „српских земаља”, због чега се Доситеј Обрадовић може сматрати и родоначелником политичког и националног програма потоње устаничке Србије (Радојчић 1921: 8–33; Максимовић 2004: 66). С обзиром на утицај који је он живао међу устаничким поглаварима, у томе кључу можда се могу тумачити и многа Карађорђева узалудна настојања да узбуни Босну, Херцеговину, а особито Црну Гору, услед чега се током 1809. године и разудио српски фронт, те умало да до краха Устанка није дошло већ тада (Маретић 1987: 177–213).

Међутим, иако је Доситејева песма сва актуелна и умногоме окренута националној будућности, у поетичком смислу она је изданак традиционалног српског песништва у коме доминира тематско-мотивска окосница глорификације славне српске средњовековне прошлости. И Доситеју су „славни дедови ближи од очева и савременика” (Јовичић 1974: 34; Иванић 2004: 99). Такође, и у језичком погледу, песма није особито авангардна. Песник није у њој доследније употребљавао „простонародни” језик за који се претходно декларативно и одлучно залагао. Наиме, уместо доминирајућих „словенизама” (нпр. *востани, возбуди, воздигни, Србије*), Доситеј је могао да употреби и облике из српског народног језика који су тада у њему постојали (устани, пробуди, уздигни, Србија), будући да се таквим избором уопште не би пореметио метар стихова, јер је једнак број слогова (Младеновић 2004: 11–14). Међутим, то није учињено, јер је песник ипак рачунао на књижевну публику која је неговала црквенословенски и славеносрпски језик (Златковић 2011: 72). У прилог томе сведоче популарност и заступљеност ове песме у репертоарима српске грађанске поезије, чији је зборници чак и анонимно бележе (Маринковић 1996б: 514–515).

Одушевљење Устанком захватило је и остале српске „пречанске” песнике. Недуго после Доситеја, и земунски књижар, књиговец и песник, Гаврило Ковачевић (1765–1832), саставио је и објавио, у Будиму 1804, рану версификовану хронику прве устаничке године (Ковачевић 1804).¹ Спев се отвара инвокацијом Виле са Авале. У духу општег места, она жали над негдашњом славом и потоњим српским удесом, те низом реалистичких слика описује дахијске зулуме непосредно пред буну и затим соколи српске витезове, кнезове и кметове да приступе ослободилачкој борби. Премда њен говор освети Србе, они отиду Црном Ђорђу који онда приступи организовању буне. Потом, следе описи устаничких окршаја – од најранијих чарки Срба и

¹ Сви наслови, посвете и цитати наводе се према данашњој ортографији, при чему су делимично коришћени и рукописи покојног историчара Милорада Радевића у којима је он изворне текстове песама прилагођавао савременом правопису.

јаничара, па све до изгона дахија из Београда и њихових убистава на острву Адакале. Дакле, реч је о спеву који догађаје описује непосредно по њиховом збивању. Стога је занимљива и карактеристична Ковачевићева завршна напомена: *Када сам ову књижицу совершио, један ми каже: „Јао, што си то урадио; та још са Србијом ништа није совершено, и шта још може бити”* (55).

Занимљиво је да спев садржи већ и рани зачетак Карађорђевог устаничког култа који, међутим, није био још доследно развијен у свим појединоцима. Наиме, наводи се да су Турци у току акције Сече кнезова „на Ђорђа трипут долазили: један крат њи 7 дошло, и онда је Ђорђе 2 убио, а 1-ог ранио, и после је побегао у шуму” (19). Ову, потом, распрострањену анегдоту историографија није могла да поткрепи, јер пред Устанак Карађорђе није био међу првим људима за ликвидацију и имао је времена да се уклони од турске потере (Златковић 2007: 62–63). Међутим, одмах затим, Ковачевић саопштава и противуречан податак који, пак, поткопава Карађорђев ауторитет. Након првих дана који протичу у паљењу ханова, изгону или убијању Турака, у космајском селу Дрлупе² долази и до првих покушаја преговора, али и окршаја између дахијске и устаничке војске. У спеву Гаврила Ковачевића, Карађорђе је неуспех преговора образлагао дахији Аганлији: *Видиш сада шта се овде стече, / видиш да ме не слушају људи / него бежи, пак како знаш суди* (19). Међутим, о истом збивању, сведок догађаја, Јанићије Ђурић, доцније је другачије казивао. Он вели да је Карађорђе лако разрешио настали метеж међу војницима, јер „једним својим гласом устави своју војску и утиша, те стане као кап воде” (Ђурић 1980: 51). Дакле, у временском распону од скоро две деценије,³ јасно се може пратити развој и настајање Вождовог култа. Од предводника неорганизоване и непослушне војске, Карађорђе, напослетку, израста у неприкосновеног Вожда који једном заповешћу зауставља расламсалу борбу.

Садржај спева, као и његова народска језичка компонента, очито да су разлози особите популарности коју је ова књига уживала међу родољубивим Србима (Реметић 2004: 27–40). Стога је Ковачевићев спев имао бурну судбину. Живео је као књига у више поновљених издања (Будим, 1804, 1806; Београд 1832), затим као рукопис у неколико познатих редакција, а вероватно се ширио и усменим путем, анонимно. Тако се спев, осим грађанском кругу поезије, приближио тзв. „певању на народну”, те је стајао на граници између усмене и писане књижевности. Већ је у литератури било речи о утицају народне епике на Ковачевићев спев и о његовом повратном утицају на Вишњићево и уопште епско певање (Гавриловић 1904: 102–104; Петровић 2000; Матицки 2003: 72–78; Чурчић 2004: 145–152; Љубинковић 2010: 356–358; Сувајчић 2010: 119–120). Такође, зборило се и о аутентичности и историјској веродостојности садржаја спева, због чега су се Ковачевићевим

² Уместо села Дрлупе, Ковачевић наводи село Сибницу (1804: 17).

³ Мемоари Јанићија Ђурића настали су, вероватно, пре 1823, а објављени су први пут у *Гласнику Друштва српске словесности*, IV, 1852, 75–151.

делом више бавили историчари него историчари књижевности (Новаковић 1904; Бараћ 2004: 105–113).

Наредне године, дакле 1805, у Будиму је објављена још једна песма у славу Устанка, аутора Георгија Михаљевића (пре 1790–после 1835). Он је био словослагач у Типографији Краљевског универзитета у Будиму и вероватно је претходно слагао књигу Гаврила Ковачевића, под чијим је утицајем, сматра се, и саставио своју похвалну *Пјесну храбрим Србијаном* (Михаљевић 1805).⁴

Попут претходно Ковачевића, и Михаљевић је наслов и посвету песме написао славеносрпским језиком, а 196 десетерачких стихова песме испевао је народним језиком, местимично их прошаравши словенизмима (Младеновић 2004: 15–16). У духу традиционалне поезике, он најпре лamentsира над негдашњом славном прошлошћу Србије и прохујалим хармоничним животом у њој. Користећи метафору „точка среће” (*Али срећу на точку пишемо*), Србија је потом „под љуто иго турско пала” (Михаљевић 1805: 4). Након више од четири столећа ропства, главни агитатор ослобођења није више митолошко биће, попут Ковачевићеве Виле са Авале, већ је то сада „храбри војин Петровићу Ђорђе”, чија је слава у међувремену већ знатно одјекнула. Он потајно, али енергично, соколи Србе да приону борби. У Карађорђевом покличу експлицитно препознајемо метафоричне синтагме Доситејевих стихова. Он, између осталог, поручује Србији:

„Пробуди се једанпут из санка,
И не седи више усред мрака,
Спомени се твоје прве славе,
Спомени се оне царске главе
Како си се ти кадгод славила,
А како си сад сасвим пропала” (6).⁵

Своју опширну будницу, Карађорђе, напоследку, закључује речима: „Или пасти, ил’ Србију спасти!” Ова заповест, потом различито формулисана, постаће устаничка девиза која најзад поништава релевантност косовског завета царства небеског. Стога, Михаљевићеве стихови, који се хронолошки свршавају устаничком опсадом Београда током 1805. године, апотеозом Карађорђу прејудуцирају да Вожд „надвисиће славом Обилића”, јер је његова борба бескомпромисна и неће да престане док „поган не сатре” (8). Импера-

⁴ Фототипско издање песме са кратком биографијом аутора приредио је Милорад Радевић (Михаљевић 1980). Види и Матицки 1996: 344–349; Исти 1997: 223–260.

⁵ Нпр. уп. Доситејеве стихове:

„Ти воздигни твоју царску главу горе,
Да те опет позна земља и море,
Покажи Европи твоје красно лице,
Светло и весело, као вид Данице,
Восатани, Србије!
Давно си заспала,
У мраку лежала.
Сада се пробуди”.

тив борбе и омаловажавање противника карактеристике су и потоњег устаничког епског певања (Дрндарски 1998: 126–132).

Већ 1806. године, такође у Будиму, објавио је Глигорије Трлајић (1766–1811) песму посвећену Устанку и устаницима, и то истоветног наслова и посвете као и у, претходно поменутој, књизи Георгија Михаљевића (Трлајић 1806).⁶ Ова чињеница указује на то да је Михаљевић и ову песму словослагао у штампарији, па јој је вероватно и позајмио сопствени наслов и посвету.

Песма почиње занимљивим метафоричним стиховима у којима се песник, вероватно, обраћа вођи Устанка, Карађорђу:

„Ој! С Богом брате драги мој приљ Ђурђу,
Кажу браћи, да јест љубу туђу,
Освојити и тешко и срамно,
А своју јест његовати славно,
Славно тому, који славу знаде,
И јуначко сердашце имаде!” (3)

Већ на основу уводних стихова приметно је да песник претежно користи народни језик, уз местимичне словенизме. Међутим, он то чини само у првих 11 строфа, којима претходи припрев „Ој”, а које су састављене од по шест десетерачких стихова. Остатак песме, коју сачињавају још 12 катренских строфа, шестерачких стихова, написан је црквенословенским језиком. Сјединивши, у истој песми, два књижевно-језичка обрасца, владајућу словенску поетику и освајајући простонародни стил, Трлајић је начинио занимљив експеримент. Језичка дихотомија, како налази историчар књижевности Милорад Павић, карактеристична је уопште за српски класицизам, чијој је првој генерацији песника припадао и сам Глигорије Трлајић. Он се најдоследније залагао за употребу старог књижевног језика. У прилог црквенословенског језика он је истицао два разлога: српску језичку повезаност са осталим словенским народима и могућност апстрактног и научног изражавања (Павић 1979: 122–123). Међутим, у песми посвећеној српском народу и његовом Устанку, Трлајић је ипак дао предност народном језику, ставивши га на почетак своје песме, тиме потврдивши и легитимизујући његове поетске и изражајне могућности.⁷

Песма не опева конкретне устаничке бојеве, нити спомиње јунаке, осим Карађорђа који симболише револуцију, већ начелно слави снагу српског оружја. У погледу унижавања турске силе, Трлајићева песма још је радикалнија од Михаљевићеве. У њој су Турци „љути и несити вуци”, „злотвори”,

⁶ Вид. И *Скупљени списи Глише Трлајића*, Панчево: Браћа Јовановић, без године издања.

⁷ Поводом вести о српском ослобођењу Београда 1806, Трлајић је у писму Лукијану Мушичком певао родољубиву будницу и то на чистом народном језику и у римованом десетерцу:

„Осветлимо своје српско лице,
Истребимо све наше убице,
Ускипимо сви јуначким гневом,
Ударимо и десном и левом,
Да скочимо на сабље и шајке,
Да смо своји, радосне нам мајке”
(Лесковац 1964: 325–329).

„српски врази”, „невјере”, „ушрашени”, „врагови поражени”, „Турке треби нечувена бједа”. С друге стране, поступком идеализације, гради се контрасна слика. Тако су Срби посве надмоћни. Они „сабљом брију турске браде”, „главе крешу, обарају чалме”, „Турке коси свака српска бритва” итд. Осим храбрости, Србе краси „љубов к’ отечеству своме”, „славом грме по бјеломе свету”, „мудро суде у српском совјету”. Они су међусобно сложни и, као у Михаљевићој песми, бескомпромисни:

„Један другом дали залог свети:
Побједити или всјем умрети!” (1806: 5).

Следеће 1807. године, у Венецији, објављена је књига која садржи две патриотске песме о Првом српском устанку. Њихов аутор, Арон Јеленић (1780–1827), испрва је, око 1800, службовао као учитељ у Сентандреји, а од 1805. у служби је вуковарског ђакона. Будући слабог здравља, он је, од 1806. до 1808, због лечења боравио у Трсту, где је дошао под утицаје Доситеја Обрадовића, Павла Соларића и Викентија Ракића (Гавриловић 2009: 367). Вероватно да је тада, по угледу на Доситејеву *Песну на инсурекцију Србијанов*, и он испевао поменуте стихове, насловивши их: *Пјесни о ишчастном и радостном избавленију Србији и Храбрим витезовом српским* (Јеленић 1807).⁸ Прва песма, која садржи 13 строфа, већином катрена, слави борбу Срба против Турака, као и српску слогу, а друга, која је без строфа, пева о Карађорђу као народном избавитељу који даје пример и Босни да се и она дигне против Турака. У језичком погледу, обе песме представљају повратак владајућем, односно старом језичком правцу. Само се међу већинским стиховима славеносрпског језичког типа, налазе неколики, иначе најзанимљивији, стихови песама на делимично чистом народном језику. Очигледно по угледу на пародично приказивање Мухамеда у спеву Јована Рајића, *Бој змаја са орлови* (1791), слично и Арон Јелинић, на комичан начин, представља турског свеца. Тако се он, на пример, немоћно јуначи пред Карађорђем:

„Пресветиј Мохамед, турска варалица,
Пробуди се от сна кано пијаница;
Виче, скаче, кричи, чупа браду бјелу,
Тутум-кесу дреши, заче пунит` лулу;
От муке ју пуши, грозне сузе лије,
И са светим челом све о камен бије” (7).

Даље се пева како Мухамед од жалости узима перо у руке и „књигу пише Петровићу Ђуки, војводи сербскоме и Србије дики”, очајнички му претећи:

„Зар ти не знаш брајко моји мача бритки,
Ни силни коника ни војника јаки?
Не сеци ми деце ни моји Турака,
Светиње ми моје, и мога Бурака,

⁸ Уп. Гавриловић, 1961: 222–227; вид. и Маринковић 1966а: 165–169.

Остав' ми градове и села на миру,
Ако желиш дуго поживит' у миру.
Проклећу те свуда, моја т' тврда вера,
Ако би баш и ја достао синцира”.

Карађорђе му на то изазивачки отписује:

„Не будали Мујо! Турска лажљивице,
Нег' ти добро вежи широке димлијце;
Јер вере ми моје и мојего Бога,
Од ког мени иде всегда помоћ многа,
Упал' ћу ти браду и димлије свете,
Растераћу свуда све Турке треклете;
Јерб' узимам моје а не добро твоје,
Сербску земљу милу и братије моје” (8).

У вези са књигом Арона Јеленића треба истаћи и једну занимљиву појединост. Наиме, када је један њен примерак доспео и до митрополита Стефана Стратимировића, он је затражио од песника да му у Карловце донесе преостале примерке, што је овај и учинио. Увиђајући да је књига, у политичком и националном смислу, одвише провокативна, опрезни Митрополит спорне је песме предао у Петроварадин генералу Симбшену да их уништи, правдајући Јеленића како је песме писао из досаде и да би се „вежбао у стилу”, те и како је књига штампана без ауторовог знања (Гавриловић 1961: 223).

Исте године, када и Јеленић, и успешни пештански адвокат и песник, Михаило Витковић (1778–1829), објавио је у чувеном *Календару* Георгија Михаљевића, „на лето 1807”, *Пјесн на славу сербски јунака* (Матицки 1996: 346–347).⁹ Не дуго после објављивања у Михаљевићевом *Календару* који је био „госпожам и госпожицам посвјашчен”, Витковићева песма, очито већ популарна, нашла се и у песмарици Јакова Иљина из 1807. године, под бр. 15, са напоменом да је „преписана из женског календара (1)807. августа 17” (Матицки 1997: 240). Захваљујући овоме препису, песма је сачувана и у српској верзији,¹⁰ јер је једини доступни примерак Михаљевићевог *Календара*

⁹ Осим Витковићеве песме о Устанку, Георгије Михаљевић је у другом годишту свога *Календара*, за 1808, на фронтиспису објавио Карађорђев лик. Због ове симболичне слике и пратеће легенде: „Ослободитељ отечерства свога Г. Георг. Черн: Георгиј”, целокупно издање *Календара*, иначе првог српског књижевног часописа у XIX веку, старијег од *Забавника* Д. Давидовића (1815) и *Летописа Матице српске* (1824), заплењено је и уништено. На мањем броју примерака истргнути су Карађорђев лик и, вероватно, садржај, а за растурање читаоцима одобрене су само странице календарског табака. Према М. Матицком, такав, једини примерак, без Карађорђевог лика, чува се у Сечењијевој библиотеци у Будимпешти. Према наводима Ђорђа Рајковића, Георгија Михаљевића је у неприлици заштитио Михаило Витковић: „Жарко своје родољубље засведочио су Витковић и онда, кад се заузео за једног младог српског слагача универзитетске штампарије у Будиму, који малтене страда са своје српске ревности. Тај је млади човек издао један календарчић са сликом великог Карађорђа. Ради те слике беше позват на кр. уг. конзилију и био би заиста затворен и иначе кињен, да се Витковић није заузео, доказујући невиност тога корака. Ствар оста на оштром укору, уз то је још издавач морао и све слике ишчупати из календарчића (Матицки 1996: 348; Исти 1997: 223–227).

¹⁰ Песма је сачувана и у преводу на мађарски језик и објављена је у сабраним списима Михаила Витковића које је приредио Стојан Вујичић 1978. у Будимпешти (Матицки 1996: 347).

за 1807. изгорео у Народној библиотеци у Београду приликом бомбардовања 1941. У прилог верности преписа сведочи подударане четрнаест стихова с почетка и краја песме које је, према примерку *Календара* из Народне библиотеке, навео Божидар Ковачевић (1931: 159–160; уп. Матицки 1996: 347–348).

По свом првом стиху, песма се у литератури често назива и *Беораде*, *јаки граде*. Како се ту већ апострофира, песма је посвећана устаничком ослобађању Београда с почетка 1807. и прославља јунаштво устаника, а особито „Черног Георгија витеза славног”. Песма почиње следећим стиховима:

„Београде, јаки граде,
опет те Срблин имаде
Черни Георгије витез славни,
чалмам непријатељ главни,
истерже те из зли руку,
и беговом зададе муку,
побрија им густе браде,
и немаду више владе”
(Матицки 1996: 346).

Ова, у већини, осмерачка песма, без строфа, представља и једну од првих Витковићевих песама коју је он испевао на српском језику, будући да је он својим, особито ранијим, стваралаштвом везан за мађарски језик и културу. На мађарском језику писао је и објављивао поезију, прозу и драме, да би тек пред крај живота почео да пише и на српском језику. У српској књижевности остао је упамћен као песник (Крестић 2006: 231–232).¹¹

Непосредно после пропасти устаничке Србије, Викентије Ракић (1750–1818) је у Будиму, 1813. године, објавио књигу стихова под називом *Житије преподобнаго Стефана првовјенчанаго краља серпскога нареченаго во иноцијех Симона*. Описујући живот и дело краља Стефана Првовенчанаго, Ракић потом прати и пренос његових моштију. У тој динамичној повести, он се дотиче и Првог српског устанка, периода у коме је, иначе, посебно негован култ Светога Краља (Златковић 2007: 94–95). Када је 1806. пострадао Студеница, монаси пренесу мошти у манастир Враћевшницу где су оне биле похрањене до 1813. године, све док „Ђорђијева сасвим паде влада”. Осим Војда и бројних Срба, у Аустрију избегну и Мелентије, архимандрит манастира Враћевшнице, и остали монаси и са собом понесу и мошти краља Стефана. У избеглиштву, молили су српског митрополита да их прими под своје окриље. Стефан Стратимировић им је пружио гостопримство у манастиру Фенеку, у коме су они онда и свачано похранили мошти преподобног Симона (Ракић 1813).

¹¹ После забране *Календара* за 1808, Георгије Михаљевић је његово објављивање обновио након пет година. Читаву рубрику *Сербске песме у Календару* за 1813. он је посветио Витковићевим стиховима. Песме *Док си мене ти љубила* и *За тобом ја сузе лијем* јесу Витковићеве. Одређење „сербске” без навођења имена аутора говори да то нису преведени стихови и да су ове песме биле тада популарне и општепознате (Матицки 1997: 237, 240).

С изузетком гласовите песме Доситеја Обрадовића и нешто познатијег свева Гаврила Ковачевића, занемарени и безмало непознати песнички састави Георгија Михаљевића, Глигорија Трлајића, Арона Јелинића, Михаила Витковића и Викентија Ракића о најпресуднијем догађају новије српске историје, и упркос својим скромним литерарним дометима, ипак представљају драгоцену књижевно-историјско наслеђе које, две деценије раније, најављују *Србијанку*, гласовити спев Симе Милутиновића Сарајлије. Овај особити песничко-тематски корпус, такође, представља и веома знатан прилог у процесу посрбљавања славеносрпског језика и у утирању народног језика у српској књижевности и култури, и то, треба истаћи, читаву деценију и више пре Вука Караџића.

ЛИТЕРАТУРА

- Бараћ 2004: Д. Бараћ, „Стојан Новаковић о Гаврилу Ковачевићу”, у: *Први српски устанак у књигама 1804–1813*, Д. Бараћ (ур.), Београд: Народна библиотека Србије.
- Гавриловић 1904: А. Гавриловић, „Најмлађи круг народних песама”, у: *Годишњица Николе Чутића*, XXIII, Београд.
- Гавриловић 1961: С. Гавриловић, „Песме Арона Јеленића о Првом српском устанку”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 8 (1960), Нови Сад, 222–227.
- Гавриловић 2009: С. Гавриловић, „Јеленић Арон”, у: *Српски биографски речник*, том 4, Нови Сад: Матица српска.
- Дрндарски 1998: М. Дрндарски, „Промена улоге епског противника у устанничкој песми као одраз нове државотворне идеологије”, у: *Настајање нове српске државе*, Београд – Велика Плана: Институт за књижевност и уметност – СО Велика Плана.
- Ђурић 1980: Ј. Ђурић, „Копија историје српске”, у: *Казивања о Српском устанку 1804.*, Драгана Самарџић (ур.), Београд: СКЗ, 2–68.
- Златковић 2007: Б. Златковић, *Први српски устанак у говору и у твору*, Београд – Аранђеловац: Институт за књижевност и уметност – Фонд „Први српски устанак”.
- Златковић 2011: Б. Златковић, „Песнички језик уметничких спева о Српском устанку (1804–1807)”, у: *Творци српског књижевног језика*, В. Матовић, М. Матицки (ур.), Београд: Вукова задужбина – Институт за књижевност и уметност, 71–79.
- Иванић 2004: Д. Иванић, „Књижевно обликовање догађаја и личности Првог српског устанка”, у: *Први српски устанак у књигама 1804–1813*, Д. Бараћ (ур.), Београд: Народна библиотека Србије, 95–104.
- Јеленић 1807: А. Јеленић, *Пјесни о ичастном и радосном избављењу Србији и храбрим јеја витезовом. Сочиненија Аронем Јеленичем дијаконом в Тријестје иждивенијем же љубитеља рода својега изданија. У Венецији.*
- Јовичић 1974: В. Јовичић, „Родолубиве идеје и теме у старој српској поезији”, у: *Књижевна историја*, VII, 25, Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Ковачевић 1931: Б. Ковачевић, „Поводом чланка ’Слике Карађорђа и Младена Миловановића’” од Г. А. Ивића, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XI, св. 1–2, Београд, 159–160.
- Ковачевић 1804: Г. Ковачевић, *Пјесн о случајном возмушченију в Србији прикључившемсја и о изображенију дјел Србијанов в дјејствију произведених. Исторически поведена и у стихове сложена Гаврилом Ковачевич књиговјасцем у Земуну 1804. љ.* В Будимје.
- Крестић 2006: П. В. Крестић, „Витковић Михаило”, у: *Српски биографски речник*, том II, Нови Сад: Матица српска.
- Лесковац 1964: М. Лесковац, *Антологија старије српске поезије*, Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ.
- Максимовић 2004: Г. Максимовић, „Доситеј Обрадовић као пјесник Устанка и традиција српског родољубивог пјесништва у XIX вијеку”, у: *Први српски устанак у књигама 1804–1813*, Д. Бараћ (ур.), Београд: Народна библиотека Србије, 2004, 61–73.
- Маретић 1987: Е. Г. Маретић, *Историја српске револуције*, Београд: Филип Вишњић.
- Маринковић 1966а: Б. Маринковић, *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX столећа*, I, Београд: Просвета.
- Маринковић 1966б: Б. Маринковић, *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX столећа*, II, Београд: Просвета.
- Матицки 1987: М. Матицки, *Језик српског песништва*, Н. Сад: Прометеј.
- Матицки 1996: М. Матицки, „Карађорђе у Календарима Георгија Михаљевића”, у: *Даница српски народни илустровани календар за годину 1996*, М. Матицки, Н. Милошевић Ђорђевић (ур.), Београд: Вукова задужбина, 344–349.
- Матицки 1997: М. Матицки, *Летопис српског народа*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Библиотека Матице српске.
- Михаљевић 1805: Г. Михаљевић, *Пјесн храбрим Србијаном посејашчена господину Арсенију благородному от Радич гражданину и купцу будимском.* В Будимје: Печатана при Кралевском универзитетје.
- Михаљевић 1980: Г. Михаљевић, *Пјесн храбрим Србијаном*, Милорад Радевић (ур.), Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”.
- Младеновић 2004: А. Младеновић, „О неким славенизмима у песмама Доситеја Обрадовића, Гаврила Ковачевића и Георгија Михаљевића, посвећеним Првом српском устанку”, у: *Први српски устанак у књигама 1804–1813*, Д. Бараћ (ур.), Београд: Народна библиотека Србије, 11–14.
- Новаковић 1904: С. Новаковић, *Устанак на дахије 1804, оцена извора, карактера устанка, војевање 1804*, Београд: Задужбина Илије М. Коларца.
- Љубинковић 2010: Н. Љубинковић, *Трагања и одговори, студије из народне књижевности и фолклора*, I, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Обрадовић 2008: Д. Обрадовић, „Песна на инсурекцију Србијанов”, у: *Песме, писма, документи*, Сабрана дела Доситеја Обрадовића, књ. 6, М. Д. Стефановић (ур.), Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”.

- Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма (класицизам)*, Београд: Нолит.
- Петровић 2000: С. Петровић, „Сраженије’ Гаврила Ковачевића и усмена традиција о Косовском боју”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 48/1 и 48/2–3, Н. Сад: Матица српска, 139–185 и 507–565.
- Радојчић 1921: Н. Радојчић, „Доситејево писмо о уређењу и просвећењу Србије”, у: *Летопис Матице српске*, књ. 300, Н. Сад: Матица српска, 8–33.
- Ракић 1813: В. Ракић, *Житије преподобнаго Стефана првовјенчаного краља српскога нареченаго во иноцјех Симона. Сочиненоје стихами Викентијем Ракичем произуменом фенечким в Шапције љета 1791 ниђе же дополнено в манастирје Фенекје, на захтеваније пречестњејшаго г(оспо)дина Мелентија Никишича архимандрита студеничкаго ниђе фенечкаго јего же иждивенијем на тип изданоје љета 1814 м(есја)ца фебруарија*. В Будиње градје: Напечатано Писмени Кр(алевскога) всеучил(ишта) унгарскога.
- Реметић 2004: С. Реметић, „О неким дијалектизмима пева Гаврила Ковачевића о Првом српском устанку”, у: *Први српски устанак у књигама 1804–1813*, Д. Бараћ (ур.), Београд: Народна библиотека Србије, 27–41.
- Сувајчић 2010: Б. Сувајчић, *Певач и традиција*, Београд: Завод за уџбенике.
- Трлајић 1806: Г. Трлајић, *Пјесн храбрим Сербцијаном посвјашчена благопочтеродному г. Петру Стојановићу граждану и купцу в(елико) арадском*. В Будимје: Писмени Кралевскога всеучилишта венгерскога.
- Чурчић 2004: Л. Чурчић: „Иришка слепачка академија и Гаврило Ковачевић песник Првог српског устанка”, у: *Први српски устанак у књигама 1804–1813*, Д. Бараћ (ур.), Београд: Народна библиотека Србије, 129–157.

Branko R. Zlatković

THE FIRST SERBIAN UPRISING IN THE SONGS
AND POEMS CONTEMPORARIES (1804–1813)

(Dosiej Obradović – Gavriilo Kovačević – Georgije Mihaljević – Gligorije Trlajić –
Aron Jelinić – Mihailo Vitković – Vikentije Rakić)

(Summary)

Shortly after the outbreak, The First Serbian Uprising has found considerable resonance in the art’s songs, and then in the Serbian oral tradition. The paper will draw attention to the songs and poems about the topic of the Uprising, which were contemporaries sang this reversible events of recent Serbian history in the period of its duration, from 1804 to 1813. Poetic compositions of Dositej Obradović, Gavriilo Kovačević, Georgije Mihaljević, Gligorije Trlajić, Aron Jelinić, Mihailo Vitković and Vikentije Rakić are a peculiar literary corpus, which is great, but unfortunately, it is still undetermined, the importance of literature in Serbian history. The poetic and thematic terms, this neglected and under-known poetry announces *Serbijanka*, famous poem of the Sima Milutinović Sarajlija, and in terms of language preceded the reforms of Vuk Karadžić.

Софија М. КОШНИЧАР*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПОЕТИКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ, ИНТЕРТЕКСТУЛНА ЦИТАТНОСТ И ЕФЕКАТ ЛЕПТИРА¹

Предмет рада су разноврсни аспекти *интертекстуалне цитатности* у поезији Милоша Црњанског, имајући у виду сложене карактеристике његове суматраистичке поетике, те Црњанскове песничко-преводиачке поетике препева, пре свега кинеске лирике. Акцент је на корелацијама суматраистичке поетике као претече и *метацитатног предлошка*, савременој научној теорији дисипативних система познатој као *ефекат лептира*. Фокус је и на разноврсним облицима *цитатног дијалога* Црњансковог тематско-мотивског комплекса везаног, пре свега, за *Ламент над Београдом*, али и за неколико других његових песама.

Кључне речи: интертекстуална цитатност, цитат, цитат-индикат, облици цитатног дијалога, суматраизам, *ефекат лептира*, *Ламент над Београдом*.

Теоријски приступ предмету истраживања

Аспекти интертекстуалности на нов начин, чини се, осветљавају поетику Црњанског. Тим више, ако се, феномен разматра с *позиција цитатних дијалошких облика*, имајући у виду сложене карактеристике Црњанскове суматраистичке поетике, те његове песничко-преводиачке поетике препева, пре свега кинеске лирике. У раду је нагласак на транскултурним аспектима тематско-мотивског комплекса, а у средишту пажње су моделативни поступци интермедјалности и трансмедјалности.

* srpskaknj@ff.uns.ac.rs

¹ Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Цитатност,² као облик интертекстуалности „*pretpostavlja citatnu relaciju koja je postala dubinskim ontološkim i semiotičkim načelom, dominantom nekog teksta*” (Oraić Tolić 1990: 11). Потребно је истаћи да је у оквиру интертекстуалности прошито схватање цитата, по коме је „сваки индикат који на неки начин подсећа на неки туђи текст већ цитат” (Константиновић, 20); Јулија Кристева „[...] све оно што нас иоле подсећа на неки други текст означава као цитат, па је текст за њу ’мозаик цитата’” (Константиновић, 9). Зоран Константиновић истиче предлог, да се, због тога што „цитат постаје много шири појам него што смо иначе навикли да га дефинишемо [...] у овом случају, не говори о цитатима већ о *индикатима*, или *цитатима-индикатима* као местима која у тексту на ма који начин указују на његову повезаност са другим текстовима” (Константиновић, 9). Цитација подразумева и *дијалог* као процес комуникације цитата и текста који садржи референтни цитат. „*Дијалог* је [...] мисаони процес у коме се кроз *семиозу* првобитни знак (*сем*) у изворном тексту претвара у нови знак, који у свом измењеном смислу може садржати и естетски исказ другог квалитета [...]” (Константиновић, 9). *Семиоза* означава ма који вид, облик, поступак или процес у који је укључен знак, укључујући и мисаоне процесе. Он је фундаменталан процес иманентан свим гранама семиотике.³ „Кроз *дијалог*, каже Јулија Кристева, помера се, па и мења смисао онога што је аутор одабрао из корпуса прочитаних текстова, тако да за овакве цитате у његовом тексту налазимо донекле промењен или потпуно нов смисао” (Константиновић, 9).

Дијалогска цитатност у теорији интертекстуалности на релацији: цитатни извор (подтекст = првобитни текст = извор цитата = ПТ) – текст са цитатом, цитатни текст (ЦТ) има неколико варијаната. Тако, „текст из кога потичу цитати може бити изразитије присутан или једва препознатљив, па у вези с тим, поједини цитати могу да су више или мање верно пренети, дати можда само као нејасна алузија, а и по свом обиму могу бити веома различити” (Константиновић, 21). С тим у вези Дубравка Ораић Толић, по опсегу подударња између цитата и подтекста, разликује: *потпуне цитате* када се фрагмент туђег текста у целости придружује новом контексту; *непотпуне цитате*, када се фрагменти туђег текста придружују само делимично новом контексту; *вакантне цитате* (псеудочитати) који сведоче о томе да се „*vlastiti tekst može početi bez tuđega predteksta, da tuđi tekstovi i cela prethodna kultura*

² Цитат (од лат. *cito* – **призивам, наводим**). „*Citacija ili citiranje su citatni intertekstualni procesi, a citatnost je svojstvo intertekstualne strukture. Pod citatnošću ovdje neću razumijevati svaki citatni kontakt između dva teksta, nego samo onaj u kojemu je citatna relacija postala dominantom*” (Oraić Tolić, 11).

³ Када је реч о *семиотичком простору*, неопходно је имати у виду *семиотику* (исто и *семиологија*) науку о знацима и знаковним процесима у комуникацији. Чине је три основне гране: *семантика* (изучава релације: знак–означитељ–означено; релацију: између знака и означеног, односно феномена на који се односи; знака и његовог денотата; релацију између знака и означитеља који означава феномен; однос између означитеља и означеног); *синтакса* (изучава односе између знакова у формалној структури); *прагматика* (исто и *генерална семантика*) изучава релације знакова у контакту с њиховим корисницима (Кошничар 2011б, 348).

za novi tekst nisu bitni [...] Vakantni su citati najradikalniji oblik intertekstualne kreacije *ex nihilo*” (Oraić Tolić, 18–19).

Када је реч о Милошу Црњанском, у овом контексту је потребно указати и на аспекте *аутоцитатних извора* (АПТ) када су *извори цитатности* (цитатни извор = подтекст = првобитни текст = ПТ) текстови аутора који самога себе цитира (аутоцитатност) односно, када аутор креира нови текст са аутоцитатом (аутоцитатни текст=АЦТ). Тада се, такође, може говорити о неколико компатибилних варијаната (најчешће су: *потпуни аутоцитати* и *непотпуни аутоцитати*).

„У *интертекстуалном откривању дијалога*, цитат може бити заправо све што се до сада у теорији књижевности помињало као елеменат у грађењу литерарног дела: коришћења грађа и извори, тема, мотив, лик или тип, каква стилска фигура, слика, симбол, нека метричка или ритмичка форма и особеност, али и фабула у целини, и то као радња, сиже или садржај, такођер и композициони поступак (проседе...) или начин дискурза, а затим и идеја или одређен модел мишљења, па све до метафизичког квалитета неког дела, у коме се остварује његова специфична атмосферичност (трагичност, комичност, сентименталност). Довољно да се ово само наслути па да се говори о цитату” (Константиновић, 18).

У склопу типологије релевантне за књижевну уметност општа подела цитата спрам подтекста (извора цитата – ПТ) могућно је разликовати следеће основне типове књижевноуметничких цитата: *интерлитерарни цитати* или *књижевни цитати* (подтекст је други литерарни текст, цитатни однос на релацији литература–литература); *аутоцитати* – ПТ је властити текст, преписивање самога себе; *метацитати* – ПТ су искази о књижевности у књижевним манифестима и програмима, књижевно–научним студијама, есејистици); *интермедиијални цитати* – ПТ су други уметнички медији, на пр. сликарство, музика, филм); *изванестетски цитати* – ПТ су разни неуметнички текстови (према Oraić Tolić 1990: 22–23).

Књижевна се култура разоткрива као велика „*svjetska intertekstualna zajednica* u kojoj tekstovi stupaju u citatne suodnose s bližim ili daljim, mlađim ili starijim književnim tekstovima. Iz perspektive *autocitata* književni tekst komunicira sa samim sobom, iz perspektive *metacitata* – s poetikom svoje ili neke druge epohe. Preko *intermedijalnih citata* književnost dolazi u dodir s drugim umjetnostima, *interverbalni citati* šire zonu njezinih međutekstovnih susreta prema svim verbalnim tekstovima, *interlingvalni citati* omogućuju joj da citatno kontaktira s drugim prirodnim ili izumrlim jezicima i njihovim kulturama, a u *citatom susretu s tekstovima života* ona pokušava prijeći tanku fiktionalnosti koja je čini književnošću i umjetnošću, ukinuti samu sebe i spojiti se s realnim životom” (Oraić Tolić 1990: 25).

Вербални цитати могу бити *литерарни* (*цитатна релација се успоставља у оквиру литературе*) и *транслитерарни* с тим што су *транслитерарни* узети из текста који није литераран, а трансвербални могу потицати из сваког система знакова онако како се овакав систем обликује у сваком подручју живота” (Константиновић 2002: 21). „У вербалном тексту [...] може се појавити као *невербални цитат* и неко дело пренето из трансвербалног система знакова, као препричавање, на пример садржаја неке слике или утиска који она оставља” (Константиновић 2002: 21).

По врсти подтекста (извора цитата) из којег потичу интертекстуални цитати у лирици Црњанског, у раду су фокусни аспекти: *интрасемиотичке цитатности* – подтекст припада истој уметности; цитатни однос се успоставља унутар поједине уметности; *интерсемиотичке цитатности* – цитатни однос се успоставља међу разним уметностима, примерице на релацији књижевност–ликовне уметности, коришћењем широког спектра есенцијалних мотива из кинеске и јапанске лирике као цитатним изворима за сопствене интерпретације у стварању своје поетске визије, нарочито у својој суматраистичкој фази; *транссемиотичке цитатности* – у њима се цитатни однос успоставља између умјетности и не-уметности у најширем смислу ријечи (наведено према Oraić Tolić 1990: 110–111), примерице када Црњански формира свој суматраистички поглед на свет користећи се цитатима-индикатима из философије, културологије и других области духовнога живота. Наиме, „у *citatnom suodnosu tuđe djelo postaje po Šklovskom predmet, građa vlastitoga postupka*” (Oraić Tolić 1990: 10).

„Ако неки текст цитира туђи текст тако да имитира његов смисао [...] па се културна традиција и туђи текстови уопће shvaćaju као *riznica vrijedna oponašanja* [...] *tada govorimo o ilustrativnom tipu citatnosti*” (Oraić Tolić, 45). Своје песничке визије Црњански обликујује по „*iluminativnom tipu citatnosti* тако што цитатни текст креира нов и neočekivan смисао, узимајући туђ текст и његове цитате само као повод за стварање vlastitih nepredvidivih значења; положај цитата унутар vlastitiga teksta је nebitan, а у културном sustavu у cjelini нема stroge hijerarhijske ljestvice, па цитатни текст не postupa s културном традицијом и sinkronim туђим текстом као s посвећеном riznicom, него s njима води ravnopravan intertekstualni дијалог [...]. U *iluminativnom tipu citatnosti* стари културни смислови postaju нови [...] док се читатељ мора ravnати према аутору, učiti правила његове originalne citatne igre, teško се probijati до смислова што их он izbija у *citatnom sudaru* између своје и туђе ријечи, svoga и туђега текста” (Oraić Tolić 1990: 45–46).

С аспекта интертекстуалности, цитатност и цитатни дијалог су иманентни поетици Милоша Црњанског. Управо с наведених позиција интертекстуалности као облика цитатности, у раду су фокусирана следећа подтематска подручја везана за поетику Милоша Црњанског: *метацитатност суматраизма и ефекта лептира*, као и облици цитатног дијалога у песми *Ламент над Београдом*.

Метацитатност – суматраизам као антиципација ефекта лептира

С аспекта теорије интертекстуалности, предикционалност *суматраизма*, као цитатног извора потоњем, данас савременом тумачењу сложених процеса у глобалним комуникационим сферама,⁴ поново га реактуализије. *Суматраизам*, као књижевни манифест и програм, дакле, као својеврстан ме-

⁴ Више о томе: Кошничар 2011а: 80–82.

татекст, јесте *антиципацијски*, *прекогнитивни*⁵ *метацитатни извор* научној теорији познатој под називом *ефекат лептира*. Наиме, поменути програм доминантно антиципација *транссемиотичку цитатну потенцијност* у којој се цитатни однос успоставља између уметности и не-уметности у најширем смислу речи – када Црњански формира свој суматраистички поглед на све, који тесно корелира с потоњим, данас актуалним, научним теоријама.

Пођимо редом. Свој филозофски поглед на свет и лични животни став, Милош Црњански је представио у песничком манифесту *Објашњење „Суматре“* 1920. године. Подсетимо се укратко. Под утицајем експресионизма и футуризма, Црњански је већ током Првог светског рата постулирао принципе авангардног програма, за који је увео термин *суматризам*. Његов концепт покрива најважнија места савремене авангардне уметности: примарну снагу, сукоб између цивилизације и природе, као и наду за нови почетак. О суштини суматризма као сопственог схватања природе корелације уметности и живота Црњански истиче: „Никада нисам веровао да судбина човека зависи, рецимо, од неког цвета у Кини, већ сам казао да оно што ми радимо, што ми доживљавамо, што мислимо и осећамо, да то има утицаја негде далеко а не знам где, па сам рекао на Суматри [...] Мислим да постоји једна тајанствена веза између онога што ми радимо и што нас чека; судбина се не може протумачити друкчије. Ви не можете да протумачите извесне догађаје у животу, а да не помислите, пази како је то чудно, баш то ми се догодило [...] *Ако хоћете једну фигуру, онда морате да кажете да је све једна веза, огромна светска веза коју ја доказујем у историји и у науци [...]*” (Црњански 1999: 560). Суматризам је, дакле, заснован на визији космичке хармоније.⁶ Идеја о општој, суматраистичкој повезаност свих ствари, у којој су многи истраживачи видели сличност с Јунговом *теоријом синхроноцитета*, утемељена је, дакле, у уверењу да човеково деловање утиче на универзалну констелацију света. Чак иако нам се неки догађаји учине случајном последицом непознатих узрока, могућно је да су прави покретачи тих збивања неке наше раније активности, или доживљаји. Црњански је то надахнуто формулисао: „Живот је вечан, и ми смо у њему као жуто лишће [...] над нама лебди једна судбина, једна је извесност, повезаност живота. И то повезаност која не напушта никада [...]” (Црњански 1991: 216–217). Ова идеја метаморфозира и развија се даље, везујући се за аспекте личности и њеног карактера. Свака наша одлука покреће ланац веза којима смо окружени: „оне неминовно доносе некакве последице, чији смисао, најчешће, не разумемо у потпуности, али смо партиципирали у њиховом појављивању, били актанти њиховог догађања. Овакво

⁵ *Прекогниција* – сазнање које иде испред временског тока; односи се на пример, на догађај који се још није одиграо. Сазнајни процес изван рационалног закључивања. Неко га сврстава у екстрасензорну перцепцију. Спада у парапсихологију (Крстић 1991: 432).

⁶ “Influenced by Expressionism and Futurism, Crnjanski postulated already during World War I the principles of avant-garde program, for which he introduced the term Sumatraism in 1920. His concept covered the most important topoi of contemporary avant-garde art: primal force, the conflict between civilization and nature, and the hope for a new beginning. Sumatraism was based on a vision of cosmic harmony” (Benjamins, John: 412).

схватање човекове судбине је у корелацији и са Хераклитивим мишљењем, који је, опет, следио наум питагорејаца када је њихову идеју сажео у крилатици „карактер је судбина човекова” (Милошевић 1996: 111). Дакле, сложићемо се, идеја о тананим каузалним везама свега постојећег, није откривење Милоша Црњанског, али је начин како је ту есенцијалну мисао реактуализовао и артикулисао кроз свој суматраистичку поетику – веома оригиналан и инспиративно отворен за нове семиосферне дијалоге. Истакнимо, овакав поглед Црњанског на свет, у фасцинантним је кореспонденцијама с потоњом, данас савременом и најактуалнијом теоријом дисипативних система – теоријом хаоса и такозваним *ефектом лептира*, који се суштински огледа у феномену о коме говори Црњански „[...] да је све једна веза, огромна светска веза коју ја доказујем у историји и у науци [...]” (Црњански 1999: 560). У том смислу би се могло рећи да је суматраизам Црњанског поетска визија, претеча *теорије хаоса* и цитатни извор *ефекту лептира* који су, као научне теорије, настале шездесетих година XX века, дакле око пола века касније од Црњанског суматраистичког манифеста. Када се глобални *семиосферни систем*⁷ посматра као систем свих могућих комуникација на геоплану, а с аспекта човекове партиципације у њему – свака промена система, теоријски се одражава на целокупан *дисипативан* семиосферни систем, ма то била само затреперела крила лептира! Зар то није на поетско-литерарном плану „чисти” Црњански!

Објаснимо. Снажном прекогницијом и својим интуитивним оком, Црњански је, још у првој половини двадесетог века, својим суматраистичким погледом на свет, предказао – *ефекат лептира*, значајну теорију дисипативних система којом савремена наука двадесет првог века, у оквиру теорије хаоса, покушава да тумачи свет и процесе у геосфери и космосу. Све је почело шездесетих година XX века, када је Едвард Лоренс (Edward Lorenz) вршећи експерименте везане за *хаос*⁸ и хаотичне системе, каква је на пример клима, а са циљем да математички моделује глобални климатски систем ради рачунарског пројектовања климатских промена и прецизнијег одређивања временске прогнозе – добијао крајње неочекиване резултате. Установио је да чак и фактори, који су до тада сматрани неважним, могу да утичу на време које ће након неколико седмица захватити други крај света. Едвард Лоренс је приметио суштинско, а то је да мале разлике у почетним условима његових нумеричких модела атмосфере могу, након релативно кратког времена, да доведу до радикално различитих исхода. Ти изненађујући резултати навели су Лоренса да себи постави питање које ће се показати фундаменталним за рађање нове теорије у оквиру теорије хаоса: “Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas?” (Steele, Bill 2004: 6). Интенција овог популарног, помало баналног, али сликовитог и ефектног предочавања поманутог феномена је да укаже на то да је у сложеним, дисипативним системима

⁷ По Јурију Михајловичу Лотману, *семиосфера* означава целокупност интеракције свих могућих комуникација, с позиција човекове партиципације у њима (Кошничар 2011: 347).

⁸ Теорија хаоса (хаос је врста реда који се одвија по посебним правилима важећим за сложене дисипативне структуре/системе попут друштва, културе, политике итд; лат. *dissipatio* расејавати, разрушавање, рушење; отуда дисипативни систем (*dissipative system*)).

са много различитих фактографских јединица, свака од њих важна, чак и она јединица за коју се до тада сматрало да је маргинална и стога занемарива, јер, истраживањем се испоставило, чак и она битно утиче на коначни резултат, односно да укаже на свеопшту повезаност тих феномена. Заправо, овај ефекат, уз илустративан пример лептирових крила, говори о осетљивости динамичких система с тзв. повратном спрегом (динамички систем је сваки систем чије се стање временом мења). Такви системи током свог кретања прелазе у стање хаоса чак и ако су услови пре почетка кретања мало другачији.

Уопштавајући математички модел и феномен, Лоренс је закључио да дисипативни системи показују екстремну зависност од својих (многобројних) почетних услова, фактора, који, заправо, прецизну дугорочну временску прогнозу чине практично немогућом, али интервално-предвидивом. Метафора коју је Лоренс употребљавао да означи поменуте, наизглед неважне факторе, јесте *махање крила лептира* па је због тога Лоренсово откриће поменуте појаве добило име *ефекат лептира*. У постулираном феномену ефекат лептира: *махање крила лептира* је константа у свакој претпоставци, док су локација *лептира* и места на којем/којима ће се осетити последице *махања*, променљив. Ефекат лептира најбоље одликује климатске системе на Земљи, који су изузетно осетљиви на почетне услове. Базично питање које је Лоренс себи поставио, убрзо је постало популарна научна крилатица и доживело је многе модалитете “The mathematics of chaos has been popularized through the notion of the *butterfly effect*: the possibility that a large storm in New England may be caused by a butterfly wing flap in China [...]” (Yaneer, Bar-Yam 2011: Web). Истакнимо, Лоренсов математички модел, заснован на диференцијалима и фракталима, био је основа за даља, данас савремена и актуална истраживања сложених дисипативних, хаотичних системи у осталим наукама, попут друштва, културе, уметности, политике итд.

Дакле, *транссемиотичка цитатност*, у којој се цитатни однос успоставља „između umjetnosti i ne-umjetnosti u najširem smislu riječi” (Oraić Tolić 1990: 110–111) карактеристична је и за поменути цитатни дијалог на релацији *суматраизам – ефекат лептира*. Закључимо, корелација између Црњансковог метатекста, *Објашњење „Суматре”*, као специфичног погледа на свет, и ефекта лептира – може се окарактерисати као *илуминативан тип метацитатности неуметничких текстова са изванестетским цитатима у коме су два метатекста* у цитатном дијалогу: Црњансков – као извор метацитатности, а научна теорија о *ефекту лептира* – као метатекст са одговарајућим метацитатима-индицијама које кореспондирају с *Објашњењем „Суматре”*. Чак је и терминолошка сличност са једним од кључних појмова, *крилима лептира*, у дубоком метацитатном односу. Стога се у поменутој корелацији може говорити и о посебној метацитатности, мета-мета-цитатности, када се суматраистички поглед на свет, као метатекст, препознаје као извор цитата новог научног метатекста.

Ламент над Београдом у светлу интертекстуалне цитатности

Аспекти који интертекстуалном цитатношћу обележавају целокупну структуру *Ламента над Београдом*, тесно су повезани с Црњанским као песником суматраистом и Црњанским као преводиоцем лирике Далеког истока, па је то један од битних разлога зашто је *Ламент* одабран за ову анализу.

Код Црњанског се као *поетска интертекстуална константа* јавља преплитање аутоцитатних извора са аутоцитатношћу и аутометацитатношћу (која кореспондира између Црњансковог програмског, суматраистичког манифеста као објашњења сопствене поетике и његових књижевних текстова). Указујемо само на неке цитатне дијалогске релације које су с ове истраживачке перспективе, најинтересантније. *Ламент над Београдом*, настао у изгнанству, у Енглеској (Cooden Beach, 1956) *аутометацитатно* кореспондира са суматраизмом. Та релација је у *потпуном ауто-мета-цитатном односу* који чини да је *Ламент*, по многим, не само најзрелије већ и најпотпуније суматраистичко остварење Црњанског. *Ламент* се, међутим, може посматрати и као интересантан *аутоцитатни извор* за Црњанскове, по правилу, *непотпуне аутоцитате* у великом броју његових потоњих литерарних дела.

Ламент као аутоцитатни извор с потоњим текстовима Црњанског најчешће кореспондира по *илуминативном типу аутоцитатности*, тако што цитатни текст креира нов и неочекиван смисао, узимајући предтекст и његове цитате само као повод за нове властите креације непредвидихи значења. Положај аутоцитата унутар новог текста је небитан. Црњански с аутоцитатним извором не поступа као с посвећеном ризницом, него је с њим води нови интертекстуални дијалог стварајући у новонасталом аутоцитатном тексту нове смислове и значења.

У *Ламенту*, као цитатном извору, запажају се потоњи *аутоцитати-индикатори* Црњанског, који су настајали као плод *интертекстуалних аутоцитатних дијалога*, почев од идеја, модела мишљења, чак метафизичких квалитета текста, у коме се остварује његова специфична атмосферичност (на плану аутометацитатности) па све до тема, мотива, слика, симбола, ритмичких форми и особеност, фабулног оквира, композиционих поступака и метафизичких квалитета дела. Примерице, у другој строфи *Ламента*, Црњански отвара питање аутоцитатног тематско-мотвског комплекса везаног за Богородицу која, с Христом у наручју, оплакује свога мртвог сина.

„А кад ми се глас, и очи, и дах, упокоје,
Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје.”

Да ли је неопходно указати на очигледну метафоричну подудараност између Богородице у поменутом контексту, и Београда, чије крило прижељкује Црњански, као материно гнездо у свом смртном часу. Поменута тема је једна од главних преокупација Црњанског у његовој потоњој *Књизи о Микеланђелу*. Истакнимо, Црњански је деценијама, како сам тврди, окупиран истом темом везаном за биографију Микеланђела, којом је био занет и сам Микеланђело:

„Оплакивање Христа, само по себи, најчешћа је тема у скулптури средњег века, па и Микеланђеловог доба, у Италији. Међутим, упадљиво је јако, колико се Микеланђело бави целог свог живота, до смрти, тим предметом и кад се уопште не ради о наруџбини” (Црњански, 1981, 68). Компатибилна перифразична слика се појављује и у четвртој строфи с директним упућивањем на Београд као метафору за Мајку:

„А кад ми клоне глава и буду стали сати,
Ти ћеш ме, знам, пољубити као мати.”

Како изгнани Црњански, који вапи за завичајем, са цитатних даљина, поетски прижељкује загрљај свога Београда који му у туђини светли и расте „у зорњачу јасну” да га у самртном тренутку прими у загрљај свога крила, као што Мадона грли свога сина (Црњански 1981: 68) на Микеланђеловој скулптури с тематиком оплакивања Христа и њеној, можда, најпознатијој верзији *Пиета у цркви Светог Петра*,⁹ где у крилу своје држи мртвога Христа. Ту је Марија, примећује Црњански „врхунац нежности у уметности Микеланђела, нечувено лепа остварења женског лица [...] Мене ни мало не привлачи религиозни значај” те скулптуре „него хумани, универзални. Тешко би било, разуме се, наћи универзалнију скулптуру од Богородице која на крилу држи лешину Христову” (Црњански 1981: 68). Зна Црњански да је Београд, његова интелектуална мати, хуман и он, у туђини, препуштем самоћи и незнању, чезне за његовим загрљајем.

Не ширећи ову проблематику, закључимо да поменути стихови сведоче о сложеној корелацији *интрасемиотичке аутоцитатности* (подтекст припада истој уметности; код Црњанског између поменута два његова литерарна текста) и *интерсемиотичке, интермедијалне цитатности* (цитатни однос се успоставља међу указаним текстовима Црњанског и Микеланђелових скулптура и цртежа). Стога је у овом литерарно-вербалном контексту реч и о *невербалном цитату* пошто је „[...]дело пренето из трансвербалног система знакова, као препривавање, на пример садржаја неке слике или утиска који она оставља” (Константиновић 2002: 21).

Стихови „Ти сјајиш као ископан стари мач” из друге строфе *Ламент* свакако је *цитат-индикатор* у домену интрасемиотичке цитатности, где је цитатни извор комплекс литерарних легенди и њихових варијаната о краљу Артуру и његовом чудесном, непобедивом мачу праведности, екскалибуру (Ковачевић, Костић 1991: 52–53, 67–68, 101–102), и то као *интерлитерарни цитат* или *књижевни цитат* (где је подтекст други литерарни текст, а цитатни однос се успоставља на релацији литература–литература). Дабоме, ту је реч и о „*iluminativnom tipu citatnosti* тако што citatni tekst kreira nov i neočekivan smisao, uzimajući tuđ tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidih značenja; položaj citata unutar vlastitiga teksta je nebitan, a u kulturnom sustavu u cjelini nema stroge hijerarhijske ljestvice, pa citatni tekst ne postupa s kulturnom tradicijom i sinkronim tuđim tekstom kao s posvećenom

⁹ *Pietà Vaticana* (Marmo, altezza 174 cm, Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano).

riznicom, nego s njima vodi ravnopravan intertekstualni dijalog [...]. U iluminativnom tipu citatnosti stari kulturni smislovi postaju novi [...] dok se čitatelj mora ravnati prema autoru, učiti pravila njegove originalne citatne igre, teško se probijati do smislova što ih on izbija u citatnom sudaru između svoje i tuđe riječi, svoga i tuđega teksta” (Oraić Tolić 1990: 45–46).

Интерлитерарни аутоцитат-индикат или *књижевни аутоцитат*, доминантан је и у неколико следећих примера. Тако у четвртој строфи *Ламента* читамо:

„У Теби један орач пева, и у зимско доба,
преливши крв, као вино, у нови мех.”

Ко се над овим стиховима не асоцира на *Апотеозу* Црњанског, написану 1919? У првом плану су менталне слике које настају рођењем мисли из Црњанских аутоцитатних рефлексива о атмосфери и главним мотивима (крв, вино, зимско доба, орач-Банаћанин) и цитатних асоцијативних секвенци: „Господо, једну пијану чашу Банату! Пуну [...] крви и смеха [...] Проспем ли вино замирисаће бео чаршав као снег по житу невидљивом [...] Пијем у славу друга свог [...] кога су стрељали 916, новембра првог [...] У славу смеха Банаћана који је лаган као и коло њино, али оштрији од јатагана [...] тврђи него мотика и веселији него рало [...] чашу сватовцу оном који се певао у његову част [...] Зид је био бео као овај чаршав, попрскан крвљу, као овај вином [...]” (Црњански 1965а: 227–231). Како Црњанског, из тога леденог изгнанства, мами завичајни Банат и тешка судба Банаћана коју је и он, као сасвим млад, са њима делио под Хабзбуршком круном.

„А кад дође час, да ми се срце старо стиша,
Твој ће багрен пасти на ме као киша”.

Вели Црњански у сегменту шесте строфе, који по принципу *интерлитерарног* аутоцитата-индиката, или *књижевног аутоцитата*, тесно кореспондира са следећим стиховима његове песме *Прича* из 1918:

„Кад багрем догодине замирише,
ко зна где ћу бити” (Црњански 1965а: 51).

Запажа се да аутоцитатност није само мотивске природе (багрем) већ упућује и на метафизичке квалитете текста, у коме се остварује његова специфична атмосферичност: багрем је код Црњанског у цитатној кореспонденцији с тугом, меланхолијом, осећањем краја, свршетка.

Укажимо и на *locus communis* уметничке литературе, да је живот позориште, који се код Црњанског јавља и као *књижевни аутоцитат*, али и као *интерлитерарни цитат* где је подтекст други литерарни текст, а цитатни однос се гради на релацији литература–литература. У једанаестој строфи *Ламента* Црњански вели:

„[...] привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт
једног по једног глумца нашег позоришта”.

да би, неколико деценија касније, поменутом идејом, аутоцитатом-индикатором, почео *Роман о Лондону*: „Сви се писци романа слажу, углавном, када је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, позорнице, на којој, сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, – никога” (Црњански 1971а: 9).

Не знамо да ли је Црњанки био упознат са сличном идејом Теодора Павловића, али можемо доста поуздано претпоставити да јесте, тим пре, што верујемо да је имао у рукама *Нови србски летопис* из 1837, који је Павловић уредио и за њега написао уводник *Позориште, народне позориште, Србско народне позориште* чији је мото следећи цитат: „*Bezgraničnij ovaj svet je jedan pregrdni Theatrum u kom se beskonačno pozorje igra. Akteri u tom pozorju jesu na ovom svetu živeći ljudi; njihovo delanje jest rola ili u tragediji ili u komediji sirječ kakva je kome za ono vreme u čast pala*” (Pavlović 1837: 1). У сваком случају, ова тема, с идејом да је живот театар, у уметности је једна од веома честих интертекстуалних цитација у најразличитијим модалитетима.

Ређи облик аутоцитатности у *Ламенту* свакако је *изванестетски, интермедијални аутоцитат* који кореспондира с ратним репортажама из Шпаније, које је Црњански, 1937, сукцесивно објављивао у београдским дневним новинама *Време*. У првој строфи читамо:

„[...] Само, то више и нисмо ми, живот, а ни звезде,
него само чудовишта, полипи [...] што се тумбају преко нас [...] и урличу: 'Прах, пепео, смрт је то' [...] и шпанско 'нада'" (Црњански 1990б: 93).

Поменути *аутоцитат-индикат* сведочи о тананим везама успостављеним између писца *Ламент* и ратног извештача Стојадиновићеве владе, између суптилног поете и поезије и тврдог ратног контекста. Поменути *илуминативи тип аутоцитатности*, креирањем цитататног текста с новим и неочекиваним смислом – сведочи о преживљавању сопствене судбине и ројењу мисли, менталних слика и повезаности Црњанског као литерате и Црњанског као репортера који је, у време франкове Шпаније, био на првим линијама фронта.

Још се на једном плану запажа корелација између различитих занимања и домена интелектуалног рада Црњанског. Када је реч, пре свега, о суматраистичкој поетици Црњанског, јасно се уочава кореспонденција између Црњанског као поете и Црњанског као преводиоца лирике, те интерлитерарна метацитатност у формирању поетскога креда који је, као својеврстан уметнички манифест, уткан како у његову поезију, тако и у његове препеве. Мислим, при томе, на препеве лирике Далеког истока, пре свега кинеске. Тих година, када Црњански пише *Суматру* и *Објашњење „Суматре”*, он у Паризу, мукотрпно ради на превођењу поменуте поезије,¹⁰ махом из секун-

¹⁰ „Сви ти преводи већином нису са оригинала. Осим Енглеза, ређе Француза, и Руси и Немци и Талијани и остали, преводили су из енглеских превода који су верни [...] Ја сам радио год. 1920–21, у Паризу, у Народној Библиотеци, где сам могао да скупим литературу која ми је била

дарних извора, туђих превода, којима ни мало није био одушевљен; напосред изналази и изграђује свој преводилачки кредо, који тесно кореспондира са његовим суматраистичким погледом на свет.

Идеја свеопште цитатности запажа се, веома упечатљиво, у ставу Црњанског да је потребно „[...] показати и најдаље прастаре слике, мисли, утицаје и везе духа, које су у свом вечном кружењу кроз живот, могле стићи и до нас, а које су, пре нас, давно оствариле много штошта што се у нашим духовним конструкцијама чини [...] безузрочно, усиљено немогуће” (Црњански 1990а: 95). „Знамо да се сви осећаји свршавају у свемиру и да, ван ваздуха, мисли нема” (Црњански 1990а: 95).

Црњански кинески текст доживљава као иконички, као ликовни „сићуш-ни кинески текст нацртан на свили [...] личи на мале границе са много пу-пова, свега неколико речи” (Црњански 1990а: 98). Кинеска лирика је у упечатљивој *интермедијској корелацији* са икоником (цртежом и сликом). Неке је, примерице, „четири песме, све четири од сликара: Море, Планине, Звезде, Одмор на брегу [...] нашао [...] исписане на дну свиле, дивних пејсажа, у музеју Гуимет” (Црњански 1990а: 99).

Црњански директно говори о томе да га је прави пут у превођењу кинеске лирике водио преко интермедијалности, преко иконичког (ликовно-вербално), преко рецепције кинеских цртежа, и да су га заправо ти *вакантни цитатни дијалози* увели у изналажење модуса превода који погађа смисаону и естетску суштину изворног предлошка: „Годинама сам носио у себи, а да сам их икад заборавио у духу, те тичице у снегу и расцветане гране, насликане непосредно у видику [...] почео сам полако тачно да слутим гребене тих непомичних планина над којима је тишина [...] а над свим тим [...] сребрним шумама, превијали се бели мостови у видик над којим је било неко провидно небо, а под њима непомичне плаве воде и мир. То је требало превести” (Црњански 1990а: 99–100) без много речи, што једноставнијом синтаксом. Препевати у духу суштаствености тих вербалних и иконичких поетских минијатура. Он иналази за то решење: „Треба преводити ритмичном прозом, са што мање речи, јер је сваки покушај стиха, по кинеском, апсурдан [...] суштину су: кратак израз и брзе слике” (Црњански 1990а: 97). Када је дошао до тога закључка „нестале су све тешкоће, и остале просте и вечне речи, опште и лако преводиве, као: цвет, сласт, туга, вода, смрт, облак. И што је требало превести, беше лако разумљиво и јасно: пролеће, самоћа, обронци далеких планина и мирно небо” (Црњански 1990а: 99–100). Очигледно је да су се у разоткривању преводилачког кода Црњанског поново сусрела и прожела по сличност, његова два аутомератекста у цитатној кореспонденцији: суматраизам и поетика препева кинеске лирике: „Изостављање глагола и њихов замена функционалним (празним) речима, као што су прилози, предлози или везници има исти учинак у стиху као и изостављање ознака за време

нужна [...] Ја сам се највише помагао књигама бриселског академика Харлеза. Његови преводи и тумачења, не по моме, него по европском мишљењу, значе крајњи успех до којег се, до сад, дошло [...] Француски преводи су многобројни, али и они пате, често, од исте болести: европеизације. Безбрижно су улепшани и пофранцужени” (Црњански 1990а: 96–97).

што доводи до слободe у изражавању прошлости и садашњости” (Шутић-Кубота 1990: XXVII). Ово изостављање разбија синтаксичке стеге стиха и омогућава да се синтагме композиционо повезују по принципима нелинеарне, спотовске драматургије (монтаже), надовезивањем и исијавањем једно на друго менталних слика, као калейдоскопско фрагментаристичко исијавање факата и чињеница у фремовима, њихово преклапање и синергијско конотирање у ројењу мисли при рецепцији естетског предмета. Ове карактеристике су типичне и за *суматраистичку поетику* Милоша Црњанског, а не само за поетику његових поменутих песничких препева.

Богате варијације интертекстуалне цитатности јасно се запажају на релацији *Ламент* – кинеска лирика и култура. Нарочито је уочљива *интрасемиотичка цитатност* где се цитатни однос успоставља између две књижевности (подтекст припада истој уметности; цитатни однос се успоставља унутар поједине уметности) затим *интерсемиотичка цитатност* где се цитатни однос успоставља међу разним уметностима, примерице на релацији књижевност – ликовне уметности, коришћењем широког спектра есенцијалних мотива из кинеске лирике као цитатних извора за сопствене интерпретације у стварању Црњанскове поетске визије, нарочито у његовој суматраистичкој фази. Упечатљива је и *транссемиотичка цитатност*, где се цитатни однос успоставља између уметности и не-уметности у најширем смислу речи, између, примерице сегмената *Ламента* и фрагмената кинеске културе, философије, традиције, стила живота. Дабоме, у тој интертекстуалној кореспонденцији, увек је реч о креативном, *илуминативном типу цитатности* тако што цитатни текст Црњанског креира нов и неочекиван смисао, узимајући туђ текст и његове цитате само као повод за стварање властитих, непредвидихи значења.

Дакле, у разматрању поменутих корелација, фокус је на *инерлитерарној* и *интермедијалној цитатности* с доминантом на *цитатима-индикаторима* са кинеском лириком и иконикум-сликама, као и на аутоцитатима-индикаторима кој кореспондирају са *суматраизмом*:

Ламент почиње *транссемиотичком цитатношћу* „Јан Мајен и мој Срем” да би у истој, првој строфи, читали типичан суматраистички стих „Парис, моји мртви другови, трешње у Кини”. Више је но очигледна дијалогска цитатна индикација успостављена између уметности и не-уметности у најширем смислу, између *Ламента* и цитата из Кинеске културе.

Доминантна је махом *интерлитерарна* и *транссемиотичка* цитација мотива из кинеске лирике и кинеске филозофије, културе и свакодневице који исијавају дуж целе структуре *Ламента*. Тако, у деветој строфи читамо: „привиђају ми се још, по неки лептир, булке, клас [...]”. Запазимо, учестали Црњански *интерлитерарни цитати-индикатори* су мотиви: *трешње*, *лептира*, *свелог листа*, *Месеца*, и низа других, који надилазе оквири ове анализе. Чак и у његовим младалачким песмама, попут љубавне *Серенате*, „[...] плаче Месец млад и жут [...]” (Црњански 1965а: 51), да би тај мотив у једанаестој строфи, *Ламента*, врсном *илуминативном цитатношћу*:

„Живот људски, и хрт,
свео лист, галеб, срна, и Месец на пучини [...]”

био конотативно трансформисан у метафизички симбол пролазности и вечне смрти.

У истој срофи, налазимо каскаду *транслитерарних* и *транссемиотичких* цитата мотива из кинеске културе:

„[...] Само, све то, ти и ја, нисмо никад ни били више,
него нека пена, тренуци, шапат у Кини,
што шапће, као и срце, све хладније и тише:
да не остају, ни Минг, ни yang, ни yin,
ни Тао, трешње, ни мандарин.
Нико и ништа.”

Истакнути мотиви доминирају завршницом једанаесте строфе, а у моделативном смислу, Црњански их, у најшitem смислу, користи *инетермедијално*¹¹ на типичан, суматраистички начин.

ЛИТЕРАТУРА

- Bar-Yam, Y. (1997). *Dynamics of Complex Systems*. Addison-Wesley.
- Benjamins, John (2004.) “*Poeticizing prose in Croatian and Serbian Modernism*”. *History of the literary cultures of East-Central Europe (na engleskom jeziku)*. Amsterdam/Philadelphia.
- Gershenson, Carlos. “Introduction to Chaos in Deterministic Systems” <<http://arxiv.org/pdf/nlin/0308023>> Web. 18. 06. 2012.
- Elert, G. (1995). “The Chaos Hypertextbook” <http://hypertextbook.com/chaos>> Web.18. 06.2012.
- Константиновић, Зоран (2002). *Интертекстуална компаратистика*, Београд: Народна књига, Алфа
- Кошничар, Софија (2011а). „Глобалне комуникационе сфере”. *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, приредили Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић и Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, 80–82.
- Кошничар, Софија (2011б). „Семиосфера”. *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, приредили Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић и Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011. 347–352.
- Ковачевић Ivanka, Kostić Veselin (1991). *Engleska književnost (650–1700), knjiga I*, Sarajevo: Svjetlost, Zavod za udžbenike.
- Крстић, Драган (1991). *Психолитики речник*. Београд: Савремена администрација.

¹¹ У интертекстуалној компаратистичкој терминологији термином *инетермедијалност* означава се повезаност међу најразличитијим медијима као системима знакова кроз које се преносе поруке, па и естетске информације. Реч је не само о комуникативним аспектима међу најразличитијим уметничким, већ и не-уметничким медијским знаковним системима (Константиновић 2002: 17).

- Милошевић, Никола (1996). „Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Црњанског”, у: *Милош Црњански, теоријско-естетички приступ књижевном делу*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Oraić Tolić, Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavlović, Teodor (1837): „Pozorište, narodne pozorište, Srbsko narodne pozorište”. *Novi srbski letopis, drugi deo*, knjiga 41, str. 1, Pešta, godina XI, 1837.
- Рогановић, Божидар (1995). *Реторика*. Београд, Нови Сад: Новинско-издавачка установа „Војска”, Издавачко предузеће Матице српске.
- Steele, Bill (2004). *From butterfly wings*, Cornell News, Embargoed Until Sunday, Feb. 15.
- Црњански, Милош (1965а). *Лирика, проза, есеји*. Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ, библ Српска књижевност у сто књига, стр. 54; *Апотеоза* стр. 227–233.
- Црњански. Милош (1965б) *Србија. Сеобе. Ламент над Београдом*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 1965.
- Црњански, Милош (1971а). *Роман о Лондону*, I. Београд: Нолит
- Црњански, Милош (1971б). *Роман о Лондону*, II. Београд: Нолит
- Црњански, Милош (1981). *Књига о Микеланђелу*. Београд: Нолит
- Црњански, Милош (1990а). *Антологија кинеске лирике и песме старог Јапана*. Београд: Народба библиотека Србије, Дечје новине
- Црњански, Милош (1990б). *Ратне репортаже из Шаније*. Београд: Новинарство-Journalism, XXVI, бр. 3–4, YU ISSN 0029-5175, стр. 90–109.
- Црњански, Милош (1991). *Испунио сам своју судбину*, Београд: БИГЗ-СКЗ, Народна књига.
- Црњански, Милош (1999). *Есеји и чланци II*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Editions l’age d’homme, Lausanne, Beograd, стр. 560.
- Шутић-Кубота, Драгана (1990). „Милош Црњански као преводилац кинеске лирике”, у: Црњански, Милош. *Антологија кинеске лирике и песме старог Јапана*. Београд: Народба библиотека Србије, Дечје новине, XXII–XXVIII
- Yaneer, Bar-Yam (2011): “Concepts: Butterfly Effect” <<http://necsi.edu/guide/concepts/butterflyeffect.html>> Web. 18. 06. 2012.

Sofija M. Košničar

POETICS OF MILOŠ CRNJANSKI, INTERTEXTUAL QUOTATIONS
AND *BUTTERFLY EFFECT*

(Summary)

The subject of this paper are different aspects of *intertextual quotations* in the poetry of Miloš Crnjanski, bearing in mind complex characteristics of his sumtraistic poetry and Crnjanski's poetic-translating adaptations, above all Chinese lyrics. The emphasis is on correlations between sumtraistic poetics as forerunner and *meta-quoting template* of contemporary scientific theory of dissipative systems, known as *butterfly effect*. The focus is on different *forms of quoted dialogue* of Crnjanski's thematic-motivational complex related, first of all, to the *Lamentation over Belgrade*, but also to his several other poems.

Горана С. РАИЧЕВИЋ*
Универзитет у Новом Саду**
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ЛИРИКА ИТАКЕ ИЗМЕЂУ БОДЛЕРИЗМА И АВАНГАРДЕ

Са становишта два начела – индивидуалистичког и колективистичког – у раду се разматра прва и једина збирка поезије Милоша Црњанског *Лирика Итаке* (1919). Уочена амбиваленција приписује се, са једне стране, историјском контексту, у којем се ова збирка указује као дело настало на граници двеју епоха (модерне и авангарде), а са друге психолошкој и уметничкој личности великог српског песника у чијој су се поезији непрестано за превласт борили изузетно снажни, бунтовни, готово анархички индивидуалистички, а са друге, ништа мање јак, моћан колективистички принцип. Пошто се указало на могуће Бодлерове утицаје на суматраистичку идејност и осећајност, у раду се откривају начини преобликовања индивидуалистичких, чулних, еротских аспеката бодлеризма у колективистички обојену етику и естетику, где повлашћен положај припада вредностима жртвовања и смрти. И сам суматраизам (етеризам) сагледава се као прибежиште у којем је писац остварио јединство снажног чулног порива, што се преусмерава са људске телесности на величанствену сензуалност природе, и тежњу ка спиритуалном. Спој наизглед неспојивих феномена – ероса и сажалења – тумачен управо у светлу амбиваленције између индивидуалистичког себично-чулног импулса усмереног ка самоиспуњењу, и колективистичког емпатично-духовног заснованог на самоодрицању, открива се на крају као јединствена константа Црњансковог поетског света.

Кључне речи: Милош Црњански, суматраизам, *Лирика Итаке*, индивидуално, колективно, ерос, жртва, Шарл Бодлер, модерна, авангарда.

Када се ток српске књижевности 20. века сагледа са становишта доминације индивидуалистичког односно колективистичког начела или импулса – уз непрестани опрез који је нужан увек када се карактеризација појединих историјских периода изводи у искључивим, општим категоријама што имплицирају њихову заокруженост и хомогеност – књижевност српске модерне (1901–1914), гледано у целини, открива се као прва права индивидуалистичка епоха. Реч је, заправо, о поезији (али и прози) у којој доминира једно ново и слободније лице *ероса*: Дучићев донжуанизам, Ракићев изражени еротизам чулности и тренутка, Пандуровићев љубавни ескапизам, бег од ра-

* gorana.raicevic@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта 178005 „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности” (руководилац Г. Раичевић) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ционалности, као бекство од паланачке учмалости, Дисов љубавни крик за вечносту, као вапај бодлеровског бића огрезлог у оргији, пијанству, у братству са блудницом – све су то сасвим нови начини на које се до тада у српском песништву није певало о љубави. Поезија српске модерне, а на основу много детаљније и шире анализе (Раичевић 2008), указала се у целини као импресионистичка, неметафизичка поезија, заснована на чулном а не интелектуалном доживљају света. Ипак, колективистичко начело, које се по правилу препознаје по доминацији мотива *жртве*, а које у српској књижевности јесте и примарно начело, од народне епике и средњовековних житија, своју постојаност и снагу наставило је да доказује и у изразито индивидуалистичким епохама какве су биле романтизам и модерна. У том смислу, критичари су још одавно препознали парадокс по којем ларпурлартизму наклоњени песници српске модерне сви одреда пишу родољубиву лирику.

У међуратном периоду (1918–1941) који данас с правом зовемо добом авангардне књижевности, поетичка полазишта су, и то не само код нас, сасвим измењена: поратни песници Европе и света први постају свесни чињенице да су западноевропској цивилизацији потребни суштински преображај и духовна обнова. У тој обнови, веровало се, кључну улогу свакако би имали уметност и уметници што су историјском стихијом истерани из својих кула од слоноваче. Рат који их је изместио из позиције у грађанској егзистенцији (чак и када је та поетичка ситуираност заснована на самооспоравању) променио је моралне норме и истумбао вредносне приоритете. Тако су, упркос наизглед доминирајућем нихилизму, у послератној у књижевности почели да се чују гласови који нису били само деструктивни, као што се ни авангардна поетика не исцрпљује у рушилачком походу на прошлост, већ, напротив, почива на вери да уметност може да промени свет. У том светлу посматрано, као једно од најважнијих поставља се питање *смисла* патње и страдања. Доживљени ужас морао је бити и појмљен и прихваћен, и то тако што се у први план вратило питање жртвовања и жртве. Тако су, и у поезији Милоша Црњанског, као једног од првих и најзачајнијих представника послератног песништва, милиони мртвих представљали непремостиву брану уз помоћ које се, са једне стране, песник оградио од предратне поетике: оних баналних ракићевских четворокута и сентименталних јада због „њеног венчања”, а који су, са друге, представљали темељ изградње новог света. Појединачна жртва тако је, након што су је модернисти обесмислили (види нпр. Ракићев „Кондир” или Софкино симболично саможртвовање), поново добила вредност, што је песнике другог таласа српског модернизма нужно и недвосмислено определила за колективистичке вредности.

Збирка поезије *Лирика Итаке* (1919), са којом се млади повратник из рата *објавио* као песник критичкој и широј читалачкој јавности, у поетичком смислу представља прекретницу и симболички се може схватити као гранична песничка творевина на размеђи двеју епоха. Критика друге половине 20. века ову збирку недвосмислено је означила као авангардну, имајући пре свега на уму њен хотимичан побуњенички карактер, оријентацију ка рушењу традиција и старих вредности (што је највише погодило оне који су је напали по самом појављивању), док су његов суматраизам, односно мање помињан

етеризам,¹ проглашени црњансковском верзијом експресионистичке жудње за преобликовањем света. Чини ми се, међутим, да је са аспекта који нас овде занима, *Лирика Итаке* много амбивалентнија него што се то на први поглед чини, као и да ту амбиваленцију, са једне стране, треба приписати историјском контексту као и већ напоменутој чињеници о непостојању хомогених епоха, а са друге, психолошкој и уметничкој личности великог српског песника, у чијој су се поезији непрестано за превласт борили изузетно снажни индивидуалистички и колективистички импулс.

Да ли је Црњански онај аспект суматраистичог погледа на свет који подразумева општу невидљиву повезаност свих ствари наслонио на бодлеровску идеју о везама или на источњачку, будистичку идеју о органском јединству свих ствари, питање је о којем би се могло расправљати неком другом приликом. Да је Бодлер ипак присутан у *Лирици Итаке*, и уопште у раном стваралаштву Милоша Црњанског, потврђују стихови који у овој збирци говоре о екстремном индивидуалистичком полазишту лирског субјекта. Тако је песник, потоњи ексцентрик, инација и бунтовник, који ће – као и јунак *Романа о Лондону* – гибелинима увек рећи да је гвелф и обрнуто, усамљеник што је „одувек сам себи био предак”, и кога је родила „мати једна од камена” а „син је Дон Кихотов”, већ у првој својој збирци певао:

*Не признајем да сам рођен
и не рађам, нисам ничији... („Поздрав”)²*

.....

*Отаџбина је пијана улица
а очинство прљава страст („Вечни слуга”).*

Иако је сам Црњански дубоко презирао и саму идеју о књижевном утицају, ругајући се најчешће критичарима који су у његовом делу такве везе са другим писцима тражили, не могу да се отнем утиску како ови стихови – заједно са свим оним песмама у којима се лирски субјект одриче људи, љубави и женског тела и окреће љубави према природи – представљају одјек Бодлерове прозаиде из *Париског сплина*, што на крају открива још једну важну повезаност Црњанског са великим Французом којег је, по сопственим речима, наш писац читао у оригиналу у предатним бечким годинама:³

¹ У књизи *Коментари Дневника о Чарнојевићу* (Раичевић 2010а) објаснила сам како је поетичко-идејно-емоционални комплекс, првобитно насловљен као „етеризам”, након 1920. године преименован у „суматраизам”, након што је настала и чувена песма, те да се у ствари ради о суштински истом концепту. Ова чињеница између осталог нам омогућава да датирамо и делове поменутог романа, али и да пресудимо о тачности контрадикторних сведочења пишчевих о времену настанка саме „Суматре”. У *Лирици Итаке* (1919) као и у *Маски* (1918), помиње се само појам „етеризам”.

² Сви наводи из *Лирике Итаке* према Црњански 2010.

³ У поглављу *Коментара* под насловом „Уз песму о Принципу”, у којем Црњански говори о свом боравку у Бечу од 1913. године, каже се и ово: „...Ја сам се држао једне учитељице француског језика, на спрату над нама, која ми је читала Бодлера у заносу. Кад бих погледао неку другу жену у Бечу, она би рекла: „la chagogne.”... / Била је Женевљанка и звала се Маријет

- Кога највише волиш, загонетни човече, реци? оца, мајку, сестру или брата?*
 – Немам ни оца, ни мајке, ни сестре, ни брата.
 – Пријатеље?
 – Служите се речју чије ми је значење до данас остало непознато.
 – Отаџбину?
 – Не знам на којој је она географској ширини.

 – Ех! на шта волиш, необични странче?
 – Волим облаке ... облаке што промичу ... онамо ... онамо ... облаке чудесне! (Бодлер 1979: 5).

Док су тезу Марка Ристића (Ристић 1987: 118) о „сагрепету” Бодлерових „correspondences” и суматраистичких веза и сагласја прихватили и потоњи тумачи Црњанскове поезије (Џацић, Петров), чини ми се да нико до сада није говорио о сличностима двају концепата природе што се, упркос доминантном урбаном декору и *Цвећа зла* и „цивилних” циклуса итакке збирке („Нове сенке” и „Стихови улица”), помаља као уточиште, као место спокојства очишћено од свих особина људскости. Бодлерова сенка је, сасвим сигурно, присутна и у „Мизери”, песми насталој у бечкој револуцији 1918, коју је песник посветио „студентеси” Иди Лотрингер, али и у неколицини песама са елементима чулности и еротике („Портре”, „Успаванка”, „Мрамор у врту”). Међутим, већ је показано како се, као поетичка и идејна константа, од *Маске до Ламентата*, у делу Милоша Црњанског примећује негативан однос свих његових јунака према телесној љубави (Раичевић 2007, 2010). У имплицитно присутној подели на две сфере и два животна начела: мушко и женско, од *Маске* па до *Романа у Лондону*, код Црњанског су ерос и телесност увек везани за свет жена, док се на – мора се признати – повлашћеној позицији увек налази онај меланхолични аскетски ратник чија стремљења надмашују оквире приватних интереса и тражења личне среће. И чулна љубав према жени, која у *Лирици Итаке* није сасвим нестала, далеко је од животне радости и осенчена је меланхолијом „која од свега ослобођава”. Штавише, изгледа да је управо у овој књизи поезије лирски субјект најближи оном мрачном бодлеровском уживању у „прљавштини греха” (сасвим непознатом песницима српске модерне). Телесно је овде утеха за бол што га производе друге телесне и духовне патње човека који је искусио смрт, а туга је искупљујућа:

*једина радост над болом
у телу твојем је голом.
Све нам допушта туга („Успаванка”);*

О само је тужан човек чист... („Госпођи Х.”).

Лориол... Нити је Бирмац научио Mondscheinsonate, нити ја француску граматику. Али сам се са том Францускињом прилично снашао, не само у Бодлеру, него и у старијим француским песницима...” У наставку, Црњански са иронијом коментарише покушаје неких критичара (међу којима наводи и Винавера) који су га доводили у везу са Хофмансталом и Момбертом. И, као да сугерише да је Бодлер песник чијег се утицаја не би стидео, закључује: „...Може бити. Мени то није познато. / Знам само да сам живео у Бечу, а желео да живим у Паризу” (Црњански 2010: 142). Трагове своје француске лектире (нарочито старијих песника попут Фареа, (17–18. в.) оставио је Црњански у свом првом објављеном делу, „поетичној драми” *Маска* (1918).

Уколико је и Бодлерово осећање кајања и греха, истовремено уједињено са уживањем у рушењу грађанског морала, хришћанске, католичке провенијенције, утолико је и Црњански у *Лирици Итаке* хотимично бласфемичан, и то у песмама у којима је толико очигледно обраћање Христу Спаситељу, који је на крсту умро за спас човечанства. Када у песми „Карикатура”, а посматрајући распеће, на Христовом лицу не види радост већ крик, песник му се обраћа:

*О да си само једном
пао по женском телу медном
умирао би радо.*

*Шарени просјаци под твојом ногом
рикали би узалуд за Богом.
Осмех би ти разочаран и благ
падао са крста, као голуб
бео и драг.*

*А да небо загрми
и распе камење са путева стрми
у девети час.*

*Очи твоје не би дизо криком.
Заогрнут модрим олујним видиком
умирао би мирно после сласти.
Мутним би оком гледао по небу,
како тама и ужас расту.
А из жила плави набрекли од хода
капала би крв и вода,
на клечећи женски стас.*

Телесна љубав овде није грех, и песник жали божјег сина што своју улогу као човека није одиграо до краја, јер без чулности нема ни искупљујуће жртве. Такав син, каквог замишља Црњански, у песми „Молитва” изгубио је спаситељске моћи, а и бог-отац није никакав свемогући творац и праведни судија, већ донкихотовска фигура:

*Оче наш
сенко света седа погурена
на дрвеној раги.
Са лонцем разбијеним на глави,
и очима пуним ветрењача плавих.*

*Оче наш
син твој беднији од биља,
страснији него цвет,
несталнији него ветар зоре,
суморнији него море,
и сам, сасвим сам.*

*Оче наш
син твој је бољи него анђели
али ником помоћи не може.
Љуби крпе као златну круну,
а у осмеху крију толику забуну
колико је нема у пролећу и мајци.*

*Оче наш
али син твој нема више моћи,
да се у шталама на путу у ноћи
ичем од смрти нада.*

Превиђајући или занемарујући ироничан тон песама видовданског циклуса („Химна”, „Здравица”, „Наша елегија”, „Ода вешалима”), у основи итачког атеизма, или чак бласфемije, видели су неки критичари (Петров 1988) потребу за потпуним преокретањем вредности, за нихилистичким истицањем „негативног апсолута”:

*Да није најлепше љубав
већ за грумен сунца убијати и рано умирати. („Јадрану”)*

Ми смо за смрт. („Здравица”)

Нећемо победу ни сјај

.....

Да живи мржња, смрт, презрење („Наша елегија”).

Истина је да ће се кроз целокупно Црњансково дело провлачити идеја и осећање дубоке одбојности према хипокризiji институционалне хришћанске религије што човеку обећава срећу на неком другом свету, и то као награду за патње које су претрпели на овом. Међутим, његов јуриш на веру као на недодирљиву догму не значи у потпуности обесмишљавање човекове егзистенције. Ратници-страдалници јесу персонификација христолике жртве, и сам лирски субјекат се, и у мирнодопском, урбаном, поратном контексту, поистовећује са Распетим („Ја, ти и сви савремени парови”). Дакле, није осећај потпуног бесмисла оно што у читаоцу остаје као утисак када затвори последњу страницу ове збирке. Као изразит индивидуалистички уметнички таленат који свет посматра са јединствене и непоновљиве перспективе, прастару архетипску причу Црњански мора да преобликује у складу са личним доживљајем света, у чију је чулну природу непоправљиво заљубљен. Да би пронашао религију која не бежи од чулности оностраности, али и да би чулност ослободио од деструктивне људске телесности, себичности и баналности аутистичног ероса, Црњански је створио своју веру – суматраизам. Када уочимо онај други пол итачке поезије, у којем се јавља јак колективистички импулс, спремност на смрт као „једино часну судбину мушку”, што подразумева одрицање од ероса као у исто време од телесне љубави и од живота, онда ћемо видети да је суматраистичка радост као *одуховљена чулност*

једини излаз из парадоксалности уметничких и личних жудњи песникових. Онај који у „Привиђењима” (1928) потресно искрено вапи: „Ту, ту бих, у овом животу, да ме облије слап / свих дивота чулних, као пад мирисног млека” – морао је још у ратним годинама пронаћи своју личну религију која ће му дозволити да у себи помири дубоко незадовољство светом у којем живи и снажно осећање колективне припадности.

У славу убиства и жртве

Колективистички етос *Лирике Итаке*, а посебно њеног првог циклуса „Видовданских песама”, у критици је одавно уочен. Осим снажне генерацијске повезаности са сапатницима који су из рата изашли као „нове сенке”, као људи из којих је рат исисао све животне радости, тако да су у извесној мери у потпуности одвојени од стварности па и самог живота, лирски субјект је јасно дефинисао колектив коме припада. То није колектив чији су преци великаши „византијских дворова” не случајно описани као „блудница рај”. Алудирајући на раскош и разврат, којима су, као и у случају пропасти Рима, уметници-декаденти с прелома векова тумачили узроке суноврата позновизантијске цивилизације, Црњански се у српској поезији препознаје као настављач и наследник рано преминулог Милутина Бојића. Међутим, захваљујући историјском тренутку у којем се као песник појавио, али вероватно и због тога што је своју поезију писао у униформи аустријског официра, критика и критичари нису имали слуха да о оваквом опредељењу расправљају са поетичког становишта, нити да разумеју да су књижевност и уметност прошли кроз промену парадигматског обима и нивоа. Родољубље није више могло бити артикулисано као величање културне вредности (Делић 2008: 43), мада су етичко и естетско у послератној поетици Црњанског, али и других песника, поново спојени и неодвојиви један од другог, али на један други начин. То је јасно видљиво из програмски интонираних есеја и приказа које је Црњански тих година писао, али и из мноштва стихова *Лирике Итаке* у којима се једино смрт, вољно жртвовање хероја за заједницу, сматра чином части и поштења. Херојски етос вратио се на велика врата у српску поезију, родољубиво осећање није више реторички реликвијар који евоцира Косово и славу Душановог царства, већ херојски чин Гаврила Принципа. „Мој народ није стег царски што се вије”, то је заједница хајдучке крви, раје и рите, целог народа којем је историја доделила судбину жртве, онако како ће га касније писац видети у *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба*, и којег је заклео у „Дитирамбу”:

*Столећа те дигла разапетог
О роде благословен бол.
Славу сам пево мира светог,
које точи убица охол.*

*Тебе о роде јер весео мреш,
а смрт је само част,
гусле не дају да за живот зреш,
за служинску почаст.*

*Наша је судба урликом мрети
охоло страшно по горју,
Певати, гласно разапети,
по стењу, кришу и борју.*

*Да је живот за слуге част,
и над весео гњили свет
витлати себе смрти у почаст,
као стег крвав и свет.*

*Стег дичан буна и убица.
О роде ти си изабраник њин.
Клекнеш ли животу понизна лица
нисам више твој син.*

То својевољно опредељење за смрт, за жртву као једини етички исправан избор („ја се смрти дивим. / Она ми се чини једина чиста / и поносна судбина мушка”, „Моја Раваница”), донело је са собом и гашење чулности у љубавним песмама. Љубав песничког субјекта који одвраћа поглед од своје голе драге, разочаран од њеног уморног тела, окреће се љубави према биљкама, шумама, пољима, небу. („Серената”, „Традиције”, „Љубав”, „Очи”, „Ветри”, „Љубавници”...). Рат је све променио, и чулност младог Одисеја, у специфичном споју посткоиталног и поратног гађења,⁴ није, како су то чинили многи велики покајници, одбачена заједно са припадањем овом свету те усмерена на оностраност и покајничко служење духовности, већ је само трансформисано обожавање друге врсте оностраности: сасвим материјалне, иако од људскости испражњене природе:

*На мртвима сам провео младост,
твој младеж на дојци није радост,
која је некад била („Нова серената”);*

*Певаће ти: да сам ја љубио јесен,
а не твоје страсти, ни чланке твоје голе,
но стисак грања руменог увенулог („Серената”);*

*Под гором високом у вечери јасне,
шаптаћеш ми речи плахе страсне,
и нудити једра најежсена бела.
Али ће из моја оба ока невесела
јурнути да грле погледи жудни*

⁴ „Сем тога, тај замор, после победе, и у рату и у револуцији, појава је која се враћа, у историји. После победе њихових идеја, уморни су и појединци. Post coitum omne animal triste” (Црњански 2010: 173).

*планински један стрм,
или бор, или јелу, или шуму расцветану,
или који мрачан грм („Традиције”);*

.....

*Нежније но руке твоје
биљке сам позно по тиску.*

*Страсније него на твоје груди
пао сам на њих,
у блудном, безумном вриску („Љубав”).*

Суматраизам, Црњанскова лична песничка религија која послератном лирском субјекту враћа веру у смисао постојања – и која, мада потпуно дефинисана и најављена, у *Лирици Итаке* још није именована, јер је круна овог идејно-осећајног комплекса, истоимена песма, написана у Београду 1920. године – представља спој дехуманизоване чулности и идејности. А као што поезија никада није чиста идеја,⁵ тако ни Црњански у свом бекству од ругобе и зла није побегао у чисту оностраност, нити се етеризам може тумачити као чиста бестелесност и прозачност. Не случајно, још Бранко у *Маски* етеризам назива „мојом хемијом”:

*...Ја, верујем, нејасно,
када хоћу, негде далеко
из моје душе, из мога здравља,
све што желим, то се рађа –
то је моја хемија, мој етеризам.*

Такође, не случајно Далматинац-суматраиста чита „о успесима мадам Кири”; иако невидљиве, суматраистичке везе су стварне и чулне, оне су есенција јединствене метафизичке алхемије.

И на крају, можда најбољи пример споја бодлеризма и авангарде који проналазимо у *Лирици Итаке*, ту мешавину испуњења и одрицања, телесне и духовне љубави, проналазимо у песми у којој Милош Црњански поново спаја неспојиво. Пошто је преусмерио еротску жељу са женског тела на свет природе, песник је, у песми која садржи бодлеровски мотив и атмосферу љубави према старој и прљавој блудници што води у идеал и сан,⁶ себичну телесну безличну страст прожео једним наизглед потпуно неспојивим осећањем. Реч је о песми „Самоћа” у којем код овог писца први пут јавља *сажалење* као неодвојиви елемент ероса.

⁵ „Човек који мање живи, а више мисли, постаје све хладнији и, као неки кристал, тврђи. Постаје иреалан...” (Црњански 2011: 177).

⁶ Мисли се пре свега на тридесет други сонет *Цвећа зла: Une nuit que j'étais près d'une af-freuse Juive...*

*Све док си страсна и блудна,
ма луда и гадна и чудна,
са телом старим и седим,
ил путовима завејаним
белим:
ја те грлим осмехом бледим
и браним.*

*Ја Те жалим,
Руке ми дрхте ко суве гране,
са који неко јабуке побра.
Ја их пружим
клецајући улицама малим,
Теби, прошла у свили или крпи,
за сан си добра.*

.....

Да се не ради о случајности, потврђује нам приповетка из збирке *Приче о мушком* под насловом „Легенда”, у којој млади монах издржава сва искушења телесности, па одбија чак и лепу и младу краљицу Енглеске, да би на крају поклекао пред бодлеровском фигуром старе, прљаве и бедне блуднице. Само у таквој парадоксалности – испуњењу које је у исто време одрицање, спој и ероса и жртве, могао је Црњански да сачува христорокост својих јунака.

*Тада га краљица запита о љубави мушкој, а фратар ћуташе немо.
Она му шепташе дуго о лепоти својој, нудила му се опет и причаше му тајне које
само она зна што увећавају сласти љубавне... и питаше: зашто љубљаше ту жену гору
него лешина.*

А фратар ћуташе немо.

*Она му је обећавала благо, говорила му је да призна да га беше спопао бес над том
женом, сузила је од гнева и питаше га једнако ... зашто да љуби ту жену гору од стр-
вине?!*

А фратар не одговараше.

*Тада она јакну од гнева. Утрча њен црни роб, зграби га и забодде му игле дуге под
нокте. Фратар паде, али од бола страшног опет се поврати.*

.....

*Тада фратар подиже изнемогло главу, отвори очи широм, које су биле ослепиле од
мука, насмеши се благо и рече једва чујено: – „Никог ја не волим ... све ја мрзим ... али
сам се сажалио...”*

*Глава му клону на лево раме. Земља се затресе, завесе се подераше, плоче попуцаше,
а беше петак и по земљи паде тама (Црњански 1993: 87–88).*

И сам ће писац, много година касније, у једном интервјуу указати на овај феномен који су критичари сасвим занемарили.⁷ А без тог парадоксалног

⁷ „Оно што сам хтео да кажем састоји се у овоме. У тој ’Легенди’ сажалење је важно. Онај млади човек тамо, као и сваки човек, који има успеха код жена, сажалева се на ону ругобу што се вуче тамо, између буради, у пристаништу, јер сажалење је у сваком човеку. И у женама, наравно, али оно је код њих друкчије, али код мушкарца оно је један он најважнијих момената, који је психичан и долази кад га не очекујете. Ви знате моћ сажалења, говорило се да је из сажалења

споја није могуће схватити лик и понашање Павла Исаковича из *Друге књиге Сеоба* (Раичевић 2012). А можда ни саму личност великог писца у којој су неки тумачи видели еротоманске црте човека којем су све жене лепе. Одговор се можда назире управо у идеји коју читамо из песме „Карикатура” – без чулности нема искупљења ни уздицања. Само Казанове могу спасити свет.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер 1979: Бодлер Шарл, *Париски сплин*. (Прев. Б. Радовић и др.) Сабрана дела 2. Београд: Народна књига
- Делић 2008: Делић Јован, *О поезији и поетици српске модерне*. Београд: Завод за издавање уџбеника
- Петров 1988: Петров Александар, *Поезија Црњанског и српско песништво*. Београд: Нолит
- Раичевић 2008: Раичевић Горана, „Импесионизам и модерна”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 56/2, 263–277.
- Раичевић 2007, 2010: Раичевић Горана, „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског”. *Синхронизацијско и дијахронизацијско изучавање врста у српској књижевности*, Књига 1, Нови Сад, Филозофски факултет, Дневник. 227–243; Раичевић Горана. *Кротитељи судбине: О Црњанском и Андрићу*. Београд: Алтера
- Раичевић 2010а: Раичевић Горана, *Коментари „Дневника о Чарнојевићу”*, Нови Сад: Академска књига
- Раичевић 2012: Раичевић Горана, „У времену заборавља”. *Милош Црњански III*. Десет векова српске књижевности, 60. Нови Сад: Матица српска, 7–25.
- Ристић 1987: Ристић Марко, „Сеобе”. *Критички радови Марка Ристића*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Црњански 1993: Црњански Милош. *Приче о мушком*. Прир. Г. Тешић. Београд: Драганић
- Црњански 1999: Црњански Милош, *Есеји и чланци II*, Београд: Задужбина М.Ц.; Лозана: Наш дом
- Црњански 2010: Црњански Милош, *Милош Црњански I*. Прир. М. Ненин. Десет векова српске књижевности 58. Нови Сад: Матица српска
- Црњански 2011: Црњански Милош, *Милош Црњански II*. Прир. Г. Раичевић. Десет векова српске књижевности 59. Нови Сад: Матица српска.

и убица застао. Према томе, у мом еротизму има једне љубави за жену, не само еротске, него и патничке” (Црњански 1999: 575).

Gorana S. Raičević

THE LYRICS OF ITHACA BY MILOŠ CRNJANSKI: BETWEEN BAUDELAIRESM
AND AVANTGARDE

(Summary)

The author of the essay discusses *Lyrics of Ithaca* (1919) – Miloš Crnjanski's first and only poetry collection – from the standpoint of individualist vs. collectivist principle. Perceived ambivalence has been attributed to the historical context marked as a border line between two epochs and to the psychological and artistic personality of the famous Serbian writer as well. The essay discovers ways of refashioning Baudelarian individualistic motives into collective bound aesthetics and ethics prizing sacrifice and death. The concept of “sumatraism” is being seen as a poetic sanctuary, as a mixture of powerful sensual feeling and a desire for spiritual. Along with transposing erotic desire redirected from female body to the body of nature, the poet has enriched Baudelairean love with the feelings of compassion and mercy.

Миодраг Б. ЛОМА*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

СЕРБИЈА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ ИЗМЕЂУ СУМАТРАИЗМА И НАЦИОНАЛИЗМА

Овај оглед представља покушај да се становиште зрелог књижевног стваралаштва Милоша Црњанског одреди у тачки која је прекретница ка њему, а налази се у песми *Сербиа*. Она у ауторовом лирском опусу стоји издвојена по својим формалним и тематским карактеристикама. У њој постаје сасвим јасно напуштање претходног суматраистичког космоизма и његовог космополитизма, те предавање идеалној митској слици Србије као националног идеала остваривог само на песнички начин, а то значи: опевањем. Притом се њена форма у односу на слободни стих раније поезије овог песника поступно стабилизује у онај претежно силабички организован који се и даље слободно строфички компонује у родољубиву рефлексивну поему.

Кључне речи: суматраизам, космоизам, космополитизам, национални идеал.

Сербиа Милоша Црњанског стоји сама у односу на његове претходне и потоње песме. Формално гледано она се својим претежним, у строфе слободно компонованим четрнаестерцима, при чему ипак преовлађују катрени, одваја од строге строфичне композиције друге две велике песме овог песника, *Стражилова* и *Ламента над Београдом* (Петров 1988: 83–84, 85–86, 109–112, 120, 121–123, 131–132), а са оним мањим се размимоилази како својом величином, тако и тематиком. Својом тематском обухватношћу она надмашује и ону велику песму посвећену стражиловској завичајно-књижевној теми, али и ову са тематиком за песника у правом и пуном смислу речи главног града. У свом тематско-мотивском захвату уравнотеженом кроз национални обликотворни идеал, њена форма се у односу на слободни стих раније поезије овог песника поступно стабилизује у претежно силабички организован речима (исто: 110; Konstantinović 1983: 370–372; 389–402) које се и даље слободно строфички компонују у родољубиву рефлексивну поему (Стојковић 1968: 15).

Сам наслов *Сербиа* намерно је архаизован, како би се из садашњости опевања нагласио његов домет у најдубљу прошлост очинске земље, опеване

* mloma@open.telekom.rs

као уједно обећана и изгубљена (Велмар–Јанковић 1967: 39–40; Петковић 1996, 89). Обећање је утолико веће, али и теже оствариво, што се доживљава „порођајем у туђини” (5, 1)¹. Но пуко рођење је за песника већ слутња отаџбине, чији је први, темељни животни укус у звуку матерњег као јединог изворног песничког језика. Певач је од самог рођења задојен (9, 2: „и њој ме мати дојила, од првога плача”), односно опијен мелодијом матерњег језика и његовом кључном и узорном причом – Србијом (5, 2: „хранише ме твојим гласом”; 10, 1–2: „никад ме нису свет, ни блуд, слатко опијали, / већ та земља коју се умарам да разгалим!”). То пребивање у родитељском језику као једино досежној домовини у туђини представља од самог њеног почетка чисто, на песнички начин духовно постојање, јер у отаџбини „дах је жића мање, него у туђини, чист”, односно – тамо где је народни језик у службеној употреби, он се више прагматизује и злоупотребљава, као и његова духовност (14, 3). Прве речи потврде песничког призива су детиње понављање оних очинско-материнских узорних прича о Србији (4, 1: „први пут изговорих: Србија).

Рођење је тренутак отаџбинске и песничке иницијације. Оно је несвесно „испливавање гробљу” (1, 1) предака, чији животи и смрти у родословном низу увек враћају натраг у отаџбину, у којој похрањене кости чине белеге домовине. Потајно „она већ, из далека, колена пребија!” (3, 5). Она ће непрестано да спутава животни покрет новорођенога истрајно га подсвесно привлачећи к себи.

Очинско-материнско језичко освешћивање је само постепено стицање националне самосвести као одговорности за отаџбину: „Порођајем у туђини, под замрзлим снегом, / хранише ме твојим гласом, слабошћу и негом. / Спустише ме у немоћ детињства, да те волим / и бригом, за Тобом, за цео живот оболим” (5). У том смислу отаџбина је изворни дар љубави новорођенчету, али и задатак доживотне скрби за њено постојање и одржање, односно за узајамно подупирање у обостраној слабости и немоћи пред спољашњим светом.

Овај скрбни поступни улазак у национални идентитет је лагано упловљавање у гробље предака, тачније: егзистенцијално пристајање у то и на то гробље као сопствено пристаниште, као на властиту матичну луку, као на своје отаџбинско „острво” и стално полазиште које те означава пред свима другима у пловидби океаном живота. Но истовремено ово национално поистовећивање представља рани почетак одрицања од „безмерне” и сасвим слободне, потпуно „неизвесне” инфантилне и суматраистички егзотичне игре променљивих идентитета у разнообличним и безличним валовима постојања.² Овде је песнички хиперболисано исувише рано, прерано брижно и

¹ У средњим заградама дајем најпре број строфе, а затим стихова у њој. Ако стоји само један број, онда је то број строфе, чији су сви стихови наведени на датом месту.

² „Плава мора, и далека острва, која не познајем, румене биљке и корали, којих сам се сетио ваљда из земљописа, једнако су ми се јављали у мислима. [...] По неколико пута рекох сам себи: Суматра, Суматра! [...] Куд све нису стигли наши боли, шта све нисмо, у туђини, уморни, помиловали! Не само ја, и он, него и толики други, хиљаде, милиони! Помислих: како ли ће ме дочекати мој завичај. Трешиње су сад свакако већ румене, а села су сад весела. Гле, како су и боје, чак тамо до звезда, исте, и у трешања, и у корала! Како је све у вези, на свету. 'Суматра' – рекох,

зрело одбацивање дечије скривалице и жмурке, маскенбала и самозатајивања којима је склоно детињство. Та детиња спремност на игру изменљивих идентитета траје у овој песми и њоме поетизованом животу Црњанског само један неодредљиво дуги трен почетне несвести, у коме дете пребива пре освешћујуће слатког укуса матерњег језика на властитим непцима: „Безмерно је свитало и ја, неизвесна сен, / за острвом овим, осунчаним вукодлаком, / још у мутном сну, у вале и пене разнесен, / поскочих морем рујним, на игру лак, и лаком” (2). Израз тог прекретничког отаџбинског освешћења су прве детиње речи на језику родитеља: „Први пут изговорих: Србија” (4).

Потреба за отаџбином је пристајање на делење властитог живота са једним већим, обухватнијим животом од оног индивидуалног. У том смислу отаџбинско острво даје индивидуи чврст колективни ослонац, али узима и нешто од њене животне снаге, наиме – онолико колико је повезана са овим, колико лично пристаје да учествује у том заједничком утемељивању у постојању.

Отаџбинско острво није само очински осигурано тло, и само мајчински хранитељска земља, него и наш „осунчани вукодлак”, који нам древним, прарисконским обичајним и егзистенцијалним правом – за разлику од оног митског бића које је само ноћна појава – и по дану и по ноћи пије крв. Отаџбина непрестано захтева жртву. Она је први уравнотежавајући искорак из нашег крајњег индивидуалистичког егоцентризма и нарцисиодности. А у основном религиозном смислу, по коме се све темељи на жртви, на самопожртвованом приношењу ради животног опуномоћења свеобухватном божанском извору сваког постојања – пожртвовање према њој као обухватнијем животном окриљу представља зачетак побожног живљења.

Тај отаџбински „вукодлак” нам од рођења пије крв и „гуши дах” (3, 2). И зато „дах је жића” чистији, песнички индивидуално слободнији и самосвеснији у туђини, која поново ослобађа за неспутану стваралачку игру уметничке индивидуалности, при којој се отаџбине можемо чак и одрећи или је барем критички посматрати, отржњени од љубави према њој, превелике, докле год је осећамо и непосредно испољавамо у њој (14, 3). Она је, докле год јој то допуштамо, докле год не можемо без ње – крвна омча, омча крвопија око нашег врата, која нас без престанка стеже и неодољиво увлачи у себе. Али и преко те крвне повезаности, но и даље на основу ње, она је омча нашег матерњег језика на коме једино можемо песнички, тј. потпуно и савршено исказати нашу властиту човечност. Утолико песник не може умаћи отаџбини. Зрелог песника чека отаџбина. Она му тек као таквом припада. Утолико се родољубиво песništво јавља као знак сасвим извесне песничке зрелости.

опет, подругљиво, себи. [...] Али, у души, дубоко, крај свег опирања да то признам, ја сам осећао неизмерну љубав према тим далеким брдима, снежним горама, чак тамо горе до ледених мора, за она далека острва, где се догађа оно што смо, можда, ми учинили. Изгубио сам страх од смрти. Везе за околину. Као у некој лудој халуцинацији, дизао сам се у те безмерне, јутарње магле, да испружим руку и помилујем далеки Урал, мора индијска, куд је отишла румен са мог лица. Да помилујем острва, љубави, заљубљене, бледе прилике. Сва та замршеност постаде један огроман мир и безгранична утеха” („Објашњење ‘Суматре’”, Црњански 1993: 292–293).

Тако је и Србија припала Милошу Црњанском, када је песнички сазрео за њу на једном великом српском гробљу ван отаџбине, одакле је поглед на њу, будући издалека – био чистији, лишен свих љубавних претераности, како оних сасвим некритичких, тако и оних крајње критичких које воде у мржњу, онако како се афективни полови узајамно смењују на клатну људских емоција. Песник је постао зрео за истинску, трезвено одмерену љубав према отаџбини, за право родољубље на Крфу, острву-гробљу³ српских војника у првом светском рату. А то се збило 1925. године, о чему сведочи настанак ове родољубиве песме, али такође и путопис *Крф, плава гробница*.⁴

Тек ту и тада је могао схватити да је његов пређашњи симултано полиморфни, те тако, у ствари, аморфни суматраистички космизам⁵ (Богдано-

³ Крф као српско острво-гробље такође може бити отаџбински „осунчани вукодлак”, на коме се одиграва песничко поновно рођење, његов коначни родољубиви препород, његово ретроактивно неопозиво пристајање на животодавну крвну пулчану повезаност са отаџбином, њена самосвесна и зрела претврдa. Наиме, прве три строфе песме се двосмислено односе како на песничко рођење и уз изванредан отпор постепено несвесно поистовећивање са родитељском земљом, тако и на његов зрели отаџбински преокрет, будући да оне уводе у реминисценцију пете и шесте строфе на порођај који се исто као и препород одвија „у тубини”, те будући да ове почетне две строфе групе уједно дели и повезује строфа од само једног стиха: „Први пут изговорих: Србија”, која поједнако може бити знак детињег рођења у матерњем језику као и онај духовног препорода сазрелог мушкарца. Утолико је пловидба и „испливавање” на Крфу путовање уназад кроз време у изгубљени Рај детињства, у идеалну, херојску и невину Србију, која почива у крфским српским гробљима.

⁴ Овај текст је прави коментар за настанак песме *Србија*: „На путу за Крф, плаву гробницу Србије [...] // На броду, до Крфа, дисао сам као полумртвa. У ово море дакле сахрањено је на хиљаде мртвих, у ово мирно, плаво море, у коме се играју и тумбају делфини. Лађа наша плови по површини дубина на чијем дну, међу полипима, морским жежевима, травуљинама лежаху и крпаху се костури толиких војника, бесмртних ратника, толиких младих регрута, толике деце” (Црњански 1930: 2, 120–121). И даље: „Замишљам како се над целом Србијом, свом војском и јадним, избеглим народом, појављује горостасни и завејани Чакор, куда треба проћи, без крва и без хлеба, и, видим, како са запаљеним воштаницама у руци носе, пред поворком, мошти Прво-веччаногa, у изгнанство. // Слатка и дивна Србија, као овај Месец, светао и јасан, прелазила си мртвa и сјајна арбанашке урвине. // Сва та обала до Крфа, страшна и ужасна, што сам је гледао погнуте главе, са лађе, наше је гробље.[...] // На крају свега тога чекала је тек ужасна гробница, каменита и плава, што се сада диже из мора пред нашим бродом. // У води бистрој, плавој и зеленој, као од аметиста и смарагда, појављују се обале Крфа. [...] // Крф, врата Грчке” (исто: 122–123). „Уздуж и попречно, Крф је засејан нашим гробовима. После неколико дана, они се чине безбројни, као да их има под сваком маслином и сваком стеном” (исто: 126). „Крф је запуштена башта, што плива, са нашим гробљима, по мору. [...] Да смо, за наше мртве, по свету, свећом тражили, изложеније, видније, место за гробље не би га нашли, толико је тај Крф, јавно место, на путу од Запада ка Азији. Општи врт, у који сваки залази, да се одмори. [...] У пристаништу их дочекује острво мртвих, острво Видо, са најстрашнијим гробљем намучене Србије. // То гробље постаће тако видно као споменик Слободе, при улазу у луку Њујорка, познато као батерије Гибралтара, јер је чудно и изложено на видик свим народима и бродовима. Наше гробље на њему, са црним арбанашким планинама у залеђу, пустим као пакао, плавим дном мора, гробница, у којој леже хиљаде наших војничких костура, могло би гласно да казује име Србије, на свим језицима. Више него оних десет хиљада Хелена, што унакрст пробише Персију, ти војници, на мору, причали би о једној, вечној надземаљској Србији. // Гробља на Крфу и острво Видо, на видик целом свету и свим бродовима. На њима почива једна дивна и охола, као архангео светла, непомична и непролазна, надземаљска Србија” (исто: 129–130).

⁵ То истовремено у безброј облика распливавајуће, те на крају крајева безоблично и сасвим безлично суматраистичко осећање света, тај такозвани етеризам (Раичевић 2010: 135–136), који је у истоименој песми из *Лирике Итаке* (1919) назначен као могућност осећајног поистовећења са оним удаљеним и разноликим (Црњански 1993: 131), у лирском роману Црњанског, у *Дневнику о Чарнојевићу* (1921), тачније у оном његовом одељку у коме је реч о сновиђењу главног

јунака и приповедача ових дневничких записа – хиперболисан је до крајњих могућности као идентификација са најудаљенијим, сасвим страним и најразноликијим, са ванљудском и ванживотињском земаљском природом услед згађености над свим људским и животињским што се у рату показало као зверство (Раичевић 2010: 141–143; Konstantinović 1983: 364). У том *Сну* – како је био насловљен надреалистички програмски, поетско-поетички фрагмент (Tešić 2005: 179, 188) објављен у *Мисли* још 1920. године (*Србија и коментари* 1990/91: 403–415), а који је, осим кратког увода и нешто дужег завршетка, у свом средишњем и суштинском делу готово идентичан одговарајућој деоници како у првом (Раичевић 2010: 114–117), тако и у другом издању романа – наратор саопштава путем писама доживљај света неког далматинског морепловца, у сасвим извесној мери свог, вероватно, само одсањаног (исто: 126) осећајног двојника, с којим се често поистовећује (исто: 129, 135).

Да је посреди сновиђење, сведоче бројне назнаке у тексту, почев од саме оне уводне: „Ах хоћу да Ти причам сан, један мој сан” (Црњански 1930: 1, 56). А кључно је при том приповедачево једнозначно сећање: „Целе те ноћи сећам се само као кроз сан.” „Па ипак, тај човек ми је постао више него брат, ето тако, као у сну” (исто: 60). Овде изрази „као кроз сан” и „као у сну” су само описне синтагме, а не права поређења, те се њима жели рећи да је читав описивани ноћни доживљај, у ствари, имао ток правог сна, да је био сан! На крају фрагмента приповедач извештава како се пробудио из грозничавог кошмара којим се завршило његово суматраистичко сновиђење (исто: 70–72).

Мотив брата и двојника је такође један од лајтмотива овог фрагмента: „Тада, једно вече, дошао је он, ја га више заборавити нећу. Брзо је нестао после, па ипак, он ми је био више него брат” (исто: 56). „Он ми је пружио руку и рече: ’ви личите на мене, да нисте и ви на путу?’” (исто: 57). „Ја сам покушавао да заспим, али је тешко ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео, над мојом главом сам своје лице” (исто: 61). „Учио је из мојих књига и ја сам се мучио да се сетим од куд оне код њега” (исто: 62).

Егзотични мотив далеких тропских острва отвара и затвара овај одељак, који својим учесталим понављањем лајтмотивски повезује изнутра: „Пришао је тихо столу и поздравио: ’Полинезија господо’” (исто: 56). „Он рашири руке и рече: ’ја сам суматранста’” (исто: 59). Истим исповедним исказом се приводи крају приповедање сновиђења (исто: 71).

Апстрактни рефлексивни етеризам који премошћује емотивне провалије у *Лирици Итаке* постаје овде сасвим конкретно бескрајно и свеобухватно небеско посредништво осећајних стања, а често спомињање и чести описи неба/етра – главни поетички лајтмотив: „Све је мрмљао нешто неразговорно о небу” (исто: 59) „Све до његовог стана, он ми је тако, испрекидано, говорио о небу; једнако ми је шапутао о небу, знао је боју неба сваког дана, оних година, што их је провео на мору, по свету” (исто: 60). „Имао је сличиче неба целог света, а ишао је за мном једнако шапћући: ’ах, да сте их видели у бојама, ах, да сте их видели.’” (исто: 61). „Једнако је причао о небу. Спокојно је седео на палуби, или ходао горе доле, застајкивао и гледао у море и небо” (исто: 61).

Универзалне емоције, у којима приповедач све снажније учествује, а које превазилазе не само све индивидуално, лично, национално, него и све људско – космички се расплињују, бескрајно далеко одашиљају и примају кроз истанчано осетљиво небеско/етерско посредство, које одражава њихове промене као мену својих боја и облика и њихових прелаза из једних у друге: „Све што су чинили, тврдио је да негде, далеко, на једном острву, оставља трага” (исто: 62). „Рекао је да његове телесне сласти зависе од боје неба, да се живи узалуд, ах не узалуд, него осмеха ради, с којим се он смеши на биљке и облаке. Рекао је да његова дела зависе од неког руменог дрвећа, што га је видео на острву Хиос” (исто: стр. 63), „да будућност једног народа не зависи од грдних турбина, ни од рада, него од неке плаве боје обала, неког далеког острва”, „да његов осмех, овако преко мора, у стању је више помоћи сиротињи њујоршкој него пет милијуна, и све болнице” (исто: 65). „Све што је било око њега, презирао је; све то беше узалудно и смешно, а очајну би радост будило у њему оно што је било далеко.” „О свему је водио бриге.” „И кроз стар разашлио, загледан у небо, свој осмех. И све би се испуњавало по жељи његовог срца. Чинило се да све на свету зависи од осмеха његовог, као што је и он био везан, а да је то пре знао, за румене биљке прекоморске” (исто: 66). „Није више знао шта је добро а шта зло и мериле је све руменилом неба, утехом његовом. Тако, из даљине, имао је страшно моћ над догађајима у свету, над драганом својом и завичајем својим, над свим што му беше мило и драго. Тако, непомичан, са мутним и благим осмехом и мислима на острва далека.” „Приметио је да по неко дрво у даљини зависи од његовог здравља; победе и битке, негде, далеко, преко мора, од осмеха његовог” (исто: стр. 67).

вић 1930: X; Петров 1988: 113–114), будући заснован на празнини помодних уметничких играрија: разорно разобличавајућег анархизма и ниҳилизма (Велмар–Јанковић 1978: XVI, XVIII) неспособног за било какав чврст животни и уметнички облик (Konstantinović 1983: 349–356, 358–359, 381–383); Велмар–Јанковић 1978, XVIII–XIX, XXI) – сам по себи апсурдан, те да за разлику од њега, војника непријатељске војске, постоје и они који су се смислено борили за отаџбинску егзистенцијалну форму (Стојковић 1968: 15). Он напросто није имао прилику за то. Зато је његова борба била бесмислена. Он је из кланице првог светског рата изашао без икаквог животног смисла, те се са становишта своје бесмислености најпре разорно обрушио на сваки традирани смисао (Konstantinović 1983: 351–352), а пре свих на онај националне традиције (Велмар–Јанковић 1967: 41–45, 47–48; Велмар–Јанковић 1978: XIX). Сада је њој наново приступао сећајући се своје детиње невине илузије Србије, свог дечачког мита о Србији (Велмар–Јанковић 1967: 49–50, 52–53), који је демитологизовао и дезилулизовао покољ у коме је присилно учествовао борећи се на страни непријатеља отаџбине.

Али у овој песми препуној питања (Петров 1988: 111, 112, 120) без одговора ипак је поново доведена у питање његова детиња рајска слика Србије: „Повише ме у беду, да Те дивну, рајску знам, / али не додирнем дисањем и не сагледам” (6, 1–2). Но то више није искуство ратног бесмисла које обемишљава ту представу Раја и обећане земље. Сада је запитан над рајским смислом Србије након непосредног сагледавања њених послератних неприлика. У ствари, он се без неког коначног одговора, све до краја песме увек изнова пита да ли има право да задржи ону рајску слику с обзиром на њену

Суматраизам се овде појављује само као космички чулна конкретизација апстрактног етеризма, праелементарног, мисаоно-зрачног повезивања са вегетативном егзистенцијом на даљину, но сада и у непосредном додиру: „на Суматри” тако „он би приметио једно румено стабло и приљубио се уз њега и грчевито га љубио и тепао му” (исто: 67–68) „И није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале, на Суматри.” „Осећао је: да је његов живот само румене једне биљке ради, на Суматри. И смешио се мирно. Био је заљубљен” (исто: 68). „Само ноћу на палуби, опраној и орибаној, загледан у небо, смешећи се на дрвеће неко бело и далеко, беше му добро.” „Његове радости и жалости беху далеко. Писао је силна писма и чинило му се, да тим писмима и осмесима на дрвеће и биље и облаке, чини више добра но да је постао отац и [...] муж” (исто: 69). „Све више је почео да воли воду, боје и дрвеће, а све мање људе и жива бића. И све чешће је смешио се благо, на румено небо” (исто: 69–70). „Чини му се, рекао је, да ако је неко поштен можда то има утицаја, кроз зрак, чак на Полинезију.” „Он рече да династије и народи немају поштења” (исто: 70). „Али њега не беше ничега жао.” „Тешио се да ће место њега да живе румене неке јеле, пуне какадуа лепих, на једном острву далекоком” „и почео викати, уздижући руке: ’господе смешите се можда ће то неко на Суматри осетити’” – „Ја сам суматраиста” (исто: 71). Ово повезивање са биљним пребивањем (Konstantinović 1983: 374–378), удаљеним од свега људски како ниског, тако и узвишеног, с оне стране хуманог добра и зла, посредовано је праелементима из којих биљке црпу свој живот: зраком (прозрачношћу, светлошћу и ваздухом, небом и облацима), водом (морем) и земљом (обалама). То је људско вегетативно преживљавање изазвано потпуним ратним опустошењем, тоталном инвалидношћу индивидуе, у којој она може још само да вегетира као биљка без икакве хумане активности. То је коначно одрицање од хумане персонализације и урањање у безлични, полиморфни вегетативни свет и у његове протејске метаморфозе потакнуте његовом присном везом са праелементима и њиховим аморфним полазиштем, првобитним хаосом. Разноликост облика овде прекрива и прикрива, штавише сасвим брише јединствен лик и коначно се показује као безобличност, тачније спремност на деперсонализовано бесвесно праелементарно и вегетативно постојање у било ком од њихових простих облика.

чисту идеалност (Велмар-Јанковић 1967, 40, 46, 47) и непомирљивост са савременим ликом отаџбинске стварности. Имамо ли право на мит у реалности која га оповргава? Треба ли чувати националне идеале, без обзира на њихову неоствареност у савремености или чак неостваривост у будућности. Вреди ли тог труда наш национални идеализам? Ова песма неће дати једнозначног одговора на то кључно питање. Али само његово постављање, па чак и одлагање коначног одговора на њега указује на његову темељну важност и чине композициону осу ове песме.

Рајска Србија је у својој идеалности (Петров 1988: 113) чак и у савременој неидеалној стварности ипак и даље „сјај, што ми још оста, под болним очним капцима!” (8, 6), „цветно дрво” које „са мном” „већ уморно корача” (9, 4), она је „цветна грана” (31, 2), „трешња и бистри поток”, „страсна виткост девојке, њине притоке” (3, 3, 4), „топла крила, / што су ме над Фрушку бацала, са равни житних” (23, 3–4), „мила рода, / што, бела, руменом ногом, хода” (24), чији га лет узноси са плодних њива на ону гору, на којој је Бранков гроб, али истовремено та идеална Србија је и „загрљај болан” „мртвих, телом палим” (10, 4), оних који су пали за отаџбину, који су своје телесне животе жртвовали за њен живот, она је „тамни јаз лепоте државе”, за којим је и он „лудео” (11, 1), она је „брак, на родном тлу”, који „враћао је свему смисао!” (11, 4), напокон је и „тишина ванредна над завичајем” (18, 4) и „све што је било сазидано уврх гора”, а то је „зора” (32, 2, 4), „зорњача” (13), „аметист” зеница у свитању (14, 2).

Ове симултано постављене слике углавном се одликују и узајамно прожимају својом идиличном светлошћу: то је сјај цветних грана трешње, али и бистрине потока, и страсне девојачке виткости, као и бело-румене роде и јутра и звезде данице и људских очију у зору. Извесну сенку у том осветљењу отаџбинске земаљске природе чине људске установе. Пре свега то је онај „тамни јаз” државе, али је он схваћен као лепо осенчење у игри природне божанске светлости. Њено зајажење и затамњење је њено спутавање законима националне државе, који су лепо јер изражавају једно национално човештво, а оно се само тако може колективно испољити у својој својствености. Као део те лепе установе појављује се и брак који свему враћа смисао, уклапајући ратом обесмишљену јединку у вишу националну целину.

Насупрот овој идеалној, митски природној и државотворној Србији стоји она неидеална (Петров 1988: 114–115), демитологизована, ниҳилистичка, савремена, послератна као ископан „гроб” (20, 1–2) испиран подземним водама: „као јарак сад чека завичај, / да трулим, и да се никуд више не винем, жив. / Кад изнемогнем, и мога распадања талог / сливаће се у таму, кроз река наших муљ и слив / у земљу која ври, на дну блата устајалог” (7, 2–6); та Србија је блаштиште узаврело дубоко испод своје устајале површине: живо благо које гута и живе и мртве; она је подмукла грабљивица, разбојница: „крпа”, „страшило”, „бедница што вреба пут и стада, из заседа” (8, 1–3), те „брдина тврда, без смисла по крви расута”, која у својој бесмисленој неосетљивости, отврдлости, окорелости своје крви пркоси свакој саосећањем продоховљеној нежности људског „шапата, погледа” и „додира” (12, 2, 4–5); то није земља за

песника, то није она земља која би саосећала са њим и крепила га, у којој би могао препознати исти родољубиви идеализам, као своје темељно емотивно својство: „И ја ћу ту вртети, по гунгулама уским, / бедне знаке љубави, све празнијих и тиших?” (20, 5–6); штавише – та је земља „болна збрка играчака ситних” (23, 2), сплетака које га вређају и због којих пати: „Стидни бол прве неправде, лажни жиг срамоте, / и прво понижење, кикотом је опекло” (26, 1–2); напослетку послератна развратна Србија нема будућности, јер се у свом еротском анархизму и ниҳилизму одриче потомства: „И би рат, / да се, над гробљем нашим, омили смех и разврат, / и скине, навек, жуд за сином, са мутна ока?” (21, 1–3).

Шта ће песник са сјајном, идеалном Србијом (Петров 1988: 114)? Он ју је узалуд као „зорњачу” (13), односно као одраз јутарње чистоте и прозрочности – као „аметист” „зеница, кад свиће” (14, 2) – тражио у савременој Србији, те је уморан на смрт од јалових покушаја да њу, неосетљиву за сваки чистији и виши живот – ка овоме „разгали” (10, 2): „умрећу због Србије, а нисмо се ни срели” (14, 6). За њега је истински сусрет са отаџбином могућ само у некој њеној идеалној тачки. Такву не налази у стварности, те стварног сусрета нема, и нема никакве чињеничке потврде, осведочења оне митске Србије којом је задојен и опијен од најранијег детињства.

„У Богу је ведро” (14, 4) средишња је изрека песме као сажетак њеног смисла, који се допунски развија у наредне две строфе посвећене опису небеске чистоте и ведрине, како у различито доба дана, тако и у различитим временима ноћи (15–16). Ти небески пејзажи су уведени питањем о њиховом пореклу: „Да ли је / то иста моћ, која све расипа и разлије?” (15, 1–2) по небеском простору, да ли га ведре божанске енергије, потекле из Божије ведрине? Питање је само реторско, утолико што се потврдан одговор подразумева. Бог који је одбачен у ратном одпадништву од свега идеално наслеђеног и подразумеваног како у човеку, тако и у земаљској природи – јавља се над неидеалном Србијом као могуће уточиште оне идеалне. Далека, суматраистички тајанствено саосећајна и од Бога испражњења небеса су се сада из далекоисточне егзотике (Велмар-Јанковић 1967: 63–64; Konstantinović 1983: 357–358, 391; Велмар-Јанковић 1978: XXVII–XXXV) отворила непосредно над самом отаџбином у свој својој прозрочности и провидности све до Божје свепрожимајуће и за све осетљиве ведрине.⁶

⁶ Другу књигу својих *Сабраних дела* из 1930, која је садржавала његове *Путописе*, Црњански је уоквирио са она два од ових која су начињена из небеске перспективе. Први, „Наша небеса”, објављен први пут у листу *Време* у априлу 1927. и такође прештампан у *Итаци и коментарима* 1959. године (Раичевић 2010: 128) говори о карактеристичној променљивости неба изнад југословенских предела која износи њихову небеску суштину: „Тако се јавља и земља која нам је најприснија, кад под њом све што нема значаја потоне. Наша земља, са својим небесима” (Црњански 1930: 2, 10). Путопис који закључује ову збирку, „Надземаљска лепота Србије”, настао је спајањем и уметничким прочишћавањем неколико репортажа о југословенском војном ваздухопловству, који су били објављивани током новембра 1923. у шест наставака у листу *Политика*, са онима који су изашли у три наставка у *Времену* у октобру 1925. године (Јешић 2004: 150, 155, 158). Тако настали јединствени авионски путопис Црњански закључује тврђењем: „Шар планина и Срем додирнули су се на нашим грудима. – Постоји једна надземаљска Србија и један дивни Београд. Постоји нешто чисто и ванредно, далеко од свих ружноћа око нас. //

Црњански је покушавао, кад већ своју идеалну Србију није могао да оствари у отаџбини, да је барем „сахрани” „мирно у небеса”, отворена над њом (8, 5–6), да је песнички овековечи у њеној нестварности и небесној идеалности (Konstantinović 1983: 360–362, 378–381), да је опевањем унесе у божанску вечну ведрину⁷ („У Богу је ведро. У нас све се сневесели”, 14, 4). Али ни то му није допуштала управо својом невеселошћу и немиром она савремена неидеална Србија (8, 5) (Петров 1988: 116–120). Песник се „стидео” пред „љубичастим шаром” васељене својих песничких неуспеха: наима, са њим „цветно дрво”, она рајска, обећана земља, због неуспелих покушаја њеног песничког идеалног овековечења и спасења „већ уморно корача” (9, 3–4).

Па ипак Милош Црњански Богу апсолутне ведрине гестом ктитора у овој песми приноси још једном и најснажније што може своју идеалну Србију, уздиже је песничким напором до оног надземаљски ведрог и приближава божанском вечном свету. Тај труд је и даље крајње мучан, јер песника истрајно и готово га савлађујући спутава неиделна Србија својим живим блатом (7, 6: „земља која ври, на дну блата устајалог”). У њему се колико-толико одржавао на површини препуштајући се стихијама земаљског живота, али је остајао „блед и празан, у света овог сласти”, равнодушан у засићености материјом, са знањем да својим потпуним потонућем и потварењем, „у телу, и под травом” заувек „све” оно „губи” што је божански ведро, моћно и вечно (17, 1–2).

Наима, у бурном океану тварног живота, у коме је тонуо, из кога је излазио „модар од дављења”, он је тражио и увек наново налазио једини чврст, спасоносни духовни ослонац у свом идеалу Србије (18, 1–2). Његова претходна поезија, *Лирика Итаке*, на темељу свести духовно преживелог дављеника у материји сада се објашњава као његов крик, његов урлик, вапај за духовним избављењем „сред лудог скакања мора и мехура”, усред помаме материјалних сила које прете да све сасвим обузму собом и потваре (18, 3). За српског песника била је спасоносна визија идеалне, продуховљене Србије као „тишине ванредне над завичајем” (18, 4). Она је била за њега избављајуће духовно тло из стихија земаљског света.

Но та Србија „ванредне” „тишине” је ипак само производ поетске имагинације, која „расцветане падине” „врача и укуне, / непомичношћу, сав свет стиша и умири” (19, 3–4). Али ова песничка способност је неприменљива у материјалној пракси. Она чак не утиче ни на најинтимнији брачни живот песника. Он не успева „зачеће и веселе пољупцем да потпири” (19, 1): „Ни

Постоји нешто невероватно лепо, над нама, у ваздуху” (Црњански 1930: 2, 159). А за то се сада, након итачког и суматранстичког богоборства, може простодушно захвалити Творцу, који је изричито именован у тексту као „Дивни Бог, који је створио земљу” (исто: 141) и у коме је ведро, како се напокон верује у песми *Србија* (14, 4).

⁷ И у првом делу романа *Сеобе* (1929) звезда водиља српских потукача који не желе да се одрекну националног и верског идентитета (Стојковић 1968: 16) – једна је идеална небеска пројекција: „Бескрајни, плави круг. У њему, звезда” (Петковић 1996: 89), која зачиње и закључује ово књижевно дело као наслов првог и последњег поглавља, у којима отвара, односно коначно потврђује перспективу ка метафизичкој, небеској ведрини (Црњански 1973: 10, 246), а у међувремену се појављује на кључним местима као епифанија чистог живота двојици главних јунака, браћи Исаковичима, Вуку и Аранђелу (исто: 165, 210; Милошевић 1996: 10–13).

дете моје дакле не силази са неког, / пречистог и предивног, нежног, света, далеког, / у коме се невидљиво у видљиво мења, / недокучивом, свезнајућом слашћу рођења!” (25). Пород, којег се, као и брака и других друштвених установа, анархистички и нихилистички одрицао у *Лирици Итаке* (Konstantinović 1983: 386–387; Раичевић 2010: 139–140), овде постаје кључно сведочанство будућности идеалне Србије у оној савременој. Његов изостанак је за песника коначни доказ сопственог људског неуспеха да повеже националну стварност са метафизичком божанском ведрином, која је једина живототворна и свесилна у својој моћи претварања непостојећег у постојеће, „невидљивог у видљиво”. Али да ли је јаловост човека уједно и јаловост песника?

Србија му је била обећана рођењем, опором и окрепљујуће наслућена у брачној плодности (11, 2: „у души мирис горак рађања удисао”) и осећана у с том плодношћу повезаној националној држави (11, 1, 4), а неповратно је изгубљена за њега нерађањем (25) као проклетством развратне послератне Србије (21). Управо ту је судбина песника као човека и припадника једне нације најприсније везана са оном националном: „да са Србиом умру и мог имена смисли” (21, 6). То осећања проклетства нерађања и националне смрти чини раскид са еротском димензијом његовог пређашњег суматраизма (26, 3–4: „али тек кад љубав снагу и вољу ми оте, / све је, изнемогло, у неповрат, отекло”). Суматраистичко осећање света је било засновано на универзалној нежности, те њоме промискуитетно ослобођеној сексуалности. А сада је он опет волео само идеалну Србију, и то као брачно закониту жену (њих две су равноправни и неизоставни чиниоци исте моногамне везе), и једино је за њу везивао и своју људску и песничку будућност. Тиме је потпуно укинут суматраизам националним обликотворним идеалом, који, у ствари, суматраистичку безобличну емотивну удаљеност и егзотику приближава и фиксира у отаџбинске форме, у „брак, на родном тлу”, који „враћао је свему смисао” (11, 4). Али, напokon, шта сад са тим, са тим чистим агапичним, али бесплодним браком (29, 4–5) и у стварности умрлом, мртворођеном, неостваривом новом Србијом (29, 1–3), његовим дететом?

Песник је погледом спалио своју развратну отаџбину, да више не би могао у њу да се врати, да би у чистоти могао да задржи само оно жарко, прозрочно, лако, продуховљено што чини вољену идеалну Србију: „Жар, сан, свилу, песак, шта ли, сад, у руци држим? / Кад све то, што тамо би и прође, овде захватим. / Зар сам то ја, што упаљеним погледом спржим, / сав тај свет, куда више не могу да се вратим?” (27). У својој рајској Србији, у свом матерњем језику као песничком смирењу и уравнотежењу, као „згаслом жару” за Србијом који му ипак „сија” „још из груди”, „али пун жалости и очајног раздражења” (30, 3–4), он покушава да елгијски благо спасе све оно што је било где и било кад волео, све оно што је по својој саосећајној племенитости било достојно љубави (28). Он не може услед своје људске пропадљивости „сачувати мисао” да је „цветну грану удисао” (31), да је барем песнички духовно боравио у идеалној Србији, али то може његова песма. Овде она својим духовним постојањем и дејством надјачава и надживљава певача, те, упркос свој његовој упитаности и несигурности, спасава његову најузвише-

нију песничку идеју или „све што је било сазидано уврх гора” (32, 2), Србију као „зорњачу” (13), односно „зору”, почетно, невино осветљење једног националног живота (32, 4). Ипак једини могући „свршетак” сваког чистог идеализма, па и оног националног је у његовом овековечењу опевањем: „Зато су фрулом планини свирали пастири / и души мојој Србија била што и зора” (32, 3–4).

ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић 1930: М. Богдановић, „Књижевно дело Милоша Црњанског”, у: М. Црњански, *Сабрана дела*, књ. 1, Београд: Народна просвета, IX–XIX.
- Велмар–Јанковић 1967: С. Велмар–Јанковић, „Између Србије и Суматре”, у: С. Велмар–Јанковић, *Савременици*, Београд: Просвета, 39–70.
- Велмар–Јанковић 1978: С. Велмар–Јанковић, „Песник тренутка који нестаје”, у: М. Црњански, *Сабране песме*, Београд: Српска књижевна задруга, V–XXXV.
- Јешић 2004: Н. Јешић, *Млади Црњански*, Београд: Народна књига, Полиграф.
- Konstantinović 1983: R. Konstantinović, „Miloš Crnjanski”, u: *Biće i jezik*, knj. 1, Београд: Prosveta, 349–407.
- Милошевић 1996: Н. Милошевић, „О метафизичком значењу *Сеоба*”, у: Н. Милошевић, *Књижевност и метафизика, Зиданица на песку II*, Београд: Филип Вишњић, 9–21.
- Петковић 1996: Н. Петковић, „Лирика Милоша Црњанског”, у: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга, 20–95.
- Петров 1988: А. Петров, „Србија”, у: *Поезија Црњанског и српско песничтво*, Београд: Нолит, 109–120.
- Раичевић 2010: Г. Раичевић, *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига.
- Србија и коментари* 1990/91: бр. 2, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.
- Стојковић 1968: Ж. Стојковић, „Песников пут од крика до ламнета”, у: М. Црњански, *Лирика*, избор и предговор Ж. Стојковић, Београд: Просвета, 12–17.
- Тешић 2005: G. Tešić, „Slučaj Dnevnika o Čarnojeviću Miloša Crnjanskog”, u: *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja*, Београд: Institut za književnost i umetnost, Сigoја штампа, 177–191.
- Црњански 1993: М. Црњански, *Дела*, том 1, књ. 1–4: *Лирика*, прир. Живоград Стојковић, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.
- Црњански 1930: М. Црњански, *Сабрана дела*, књ. 1–2, Београд: Народна просвета.

Miodrag B. Loma

CRNJANSKI'S *SERBIA* BETWEEN SUMATRAISM AND NATIONALISM

(Summary)

This paper represents an attempt to define the perspective of Miloš later works through its turning point seen in the poem *Serbia*. Owing to its formal and thematic characteristics, the poem stands out in the author's lyrical opus because of its abandonment of the previous sumatraistic cosmism and its cosmopolitanism and dedication to a mythical representation of Serbia as a national ideal that can be achieved solely through a poetic device: by singing about it. Moreover, the poem's form, compared to the poet's previous free-verse writings, represents a gradual stabilization towards syllabically organized verses that yet freely combine into stanzas thus producing a form of patriotic reflexive poetry.

Wolfgang STEININGER*
Universität Graz
Institut für Slawistik

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

РАСТКО ПЕТРОВИЋ И ГОТФРИД БЕН – СЛУЧАЈНЕ ПАРАЛЕЛЕ ИЗМЕЂУ СРПСКОГ И НЕМАЧКОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Намера овог чланка је да прикаже типолошку сродност српске и немачке књижевности на почетку 20-ог века – између Растка Петровића и Готфрида Бена: иако су живели у врло различитим срединама, да су имали пред собом исте интелектуалне задатке и да су се служили скоро идентичним садржајним и поетским елементима.

Кључне речи: нетачност књижевно-историјске терминологије, случајна паралелност између српског и немачког песника на почетку 20-ог века.

Наслов чланка само привидно пружа јасну слику појмовног поља „експресионизам”. Књижевно-научни терми „експресионистички”, одн. „експресионизам”, сами нису јасно и општепризнато дефинисани у европској па и у српској науци о књижевности, одн. историји књижевности. Под одредницом „експресионизам” у Мецлеровом *Лексикону Авангарда* могу се читати следеће реченице: „експресионизам је назив који се око год. 1910 у Западној-, Северној- и Средњој Европи употребљава у различитим и делимично пресецајућим значењима за карактерисање уметности која изоштерно контрастира са импресионизмом и натурализмом”.¹ У наставку чланка се у односу на употребу термина „експресионизам” за појаве у књижевности налази следећа уздржљива формулација: „термин експресионизам се после 1917. инфлацијски употребљавао као натпојам дивергирајућих и конкуришућих књижевних смерова”.² Из оба се цитата може сазнати тешкоћа која се појављује када се покушава да се врло хетерогене и разноврсне појаве у европској, и тиме и у српској књижевности прве половине 20-ог века, уврсте у интересубјективно јасан појмовни систем. Илустративан пример настојања да се изради јасан појмовни систем за европску одн. српску књижевност између 1910. и 1930. пружа развој (или „еволуција”) који се може видети у научном стварала-

* mirjam5@gmx.at

¹ Hubert van den Berg-Walter Fähnders (izd.), Metzler *Lexikon Avantgarde*. Suttgart-Weimar 2009, str. 92.

² Види нав. дело, стр. 93/2.

штву Радована Вучковића. Наведимо само наслове трију негових монографија, које се баве том тематиком и које чине значајан и темељит допринос расветљавању врло сложеног развоја српске књижевности у том раздобљу. У наслову хронолошки прве монографије још наилазимо на термин „експресионизам”³ док код друге⁴ и треће (и четврте)⁵ тај је термин замењен термином „авангарда”. У те три монографије у погледу на екстензију и интензију оба термина и у односу на појаве и личности српске књижевности између 1910. и 1930 не могу се наћи битне разлике. Замена термина „експресионизам” термином „авангарда” очигледно резултира из продубљене анализе самих текстова српских писаца споменутог раздобља.

Таква анализа лирских и есејистичких текстова Растка Петровића довела је књижевног историчара Вучковића до сазнања да је сврсиходније да се употребљава термин „авангарда” као еластични натпојам за врло шаролику историју српске књижевности прве половине 20-ог века.⁶ Проблематику и тешкоће кад се покушава да се проведе интерсубјективно валидна интерпретација текстова тог раздобља описао је и Х. Фридрих: „Европска лирика 20-ог века не пружа нам угодан приступ. Она говори у загонеткама и тамана”.⁷ У погледу на проблеме анализе и стилистичког уврштавања поезије Растка Петровића навешћемо три, по нашем мишљењу, тачна очитовања. Прво је изјавио Јан Вежбицки када вердиктно пише: „Неки књижевни историчари смештали су Растка Петровића међу експресионисте што је, по мом мишљењу, доста груба грешка”.⁸ Друго очитовање даје Р. Вучковић који под насловом „Мешавина стилова у поезији Растка Петровића” пише: „У тој генерацији песника (после Првог светског рата) издваја се један, кога је тешко уврстити у било који авангардни смер. Реч је о Растку Петровићу”.⁹ И на крају опис особености Петровићеве поезије код Зденка Лешића: „Од свих наших авангардних песника који су се огласили непосредно након Првог светског рата вјероватно најрадикалнији, а свакако и најконтроверзнији, био је Растко Петровић, чија поезија и данас више личи на једну смелу а недовршену стваралачку пустоловину него на целовити и уметнички заокружен песнички опус.”¹⁰

У свим наведеним приказима поезије Растка Петровића стално се упозорава на умреженост тог аутора у комуникацијски систем уметности, пре свега, наравно, Француске свога времена. Али када се у наслову чланка наводе паралеле међу поезијом Растка Петровића и оном Готфрида Бена, који важи за најизразитијег представника немачког експресионизма, то не значи да је Р. Петровић знао о поезији Бена. Али ми ту следимо утицај Вучковића, који захтева будућа

³ Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo 1979.

⁴ Isti, *Avangardna poezija*, Vanja Luka 1984.

⁵ Исти – а) *Поезија српске авангарде* и б) *Проза српске авангарде*, Београд 2011.

⁶ Види чланке „Уметничка авангарда у 20-ом веку – Увод”, „Дадаизам”, „Експресионизам”, „Конкретна поезија”, „Конструктивизам”, „Надреализам (Суреализам)” и „Футуризам” у Мецлер *Лексикон Авангарда*, в. фуснота 1.

⁷ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 1986 (10-о изд.), стр. 15.

⁸ Јан Вежбицки, „Српска авангарда и Растков случај”. У: *Књижевно дело Растка Петровића*. Зборник радова, Београд 1989, стр. 61–80, 69 (Институт за књижевност и уметност, Пос. издања, књ. 10).

⁹ Види Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, стр. 224.

¹⁰ Zdenko Lešić, *Klasici avangarde*, Sarajevo 1986, стр. 319.

истраживања што се више посвећују историји српске књижевности са ширег аспекта модерног компаративног изучавања (за разлику од позитивистичког проучавања веза и утицаја у старијој компаративистици), које подразумева моменат паралелности процеса и типолошких сродности, онда ће се видети да се српска литература тада уклапа у општу слику европске авангарде.¹¹

Такву паралелу и типолошку сродност о којим је горе реч нашли смо при упоређивајућем читању песама Петровића и Бена. Навешћемо само један пример, а има их разних, који је врло занимљив и упечатљив и који потврђује горе поменути подстицај Вучковића.

Растко Петровић:
Нешто што не би требало да знам.

У поноћ кад пођем улицом сам, сам,
Улица је сувише широка и црна,
Два прозора сеу свега осветљена,
У поноћ када пођем улицом сам, сам.

Ја знам,
Ја знам,
Ја знам.

Да је мајка рекла кћери: „Затвори, промаја
је!”

А кћи спустила вез и устала и пошла прозору
И пошла и затварајући видела неког да
пролази,
Који јој узнемири душу дубоко и насмејао се
дубоко.

Седела је пред мајком, седела неколико
хиљада година.

.....

Када је умро кревет број 8 у соби број 9,
Доктор да је отворио леш. Птица запева на
грани.

Девојка запева у башти. Доктор трбух
просече,

Издави бубрег болесни: О колико је велики!
И би му мило у души што ће и таквог имати у
збирци.

Птица запева на грани, дивка заплаче у
башти,

Доктор је спустио чудни бубрег у теглу!
Све болничарке беху ту и два чистача
болнице.

Мирило је на јод и много вате.

Бол затворио у теглу а шупаљ леш издао
Породици врло увцељеној што је чекала.

Кола чекају

Пред болницом: једна за доктора, друга за
мрца. Ноћу

Сам, сам.

Ја знам,
Ја знам,
Ја знам.

Да сам у ноћи, и у животу и свуда увек сам, ја
знам,

Ја знам.¹²

Gottfried Benn:
Schöne Jugend.

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf
Gelegen hatte,

sah so angeknabbert aus.

Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre
So löchrig.

Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
Fand man ein Nest von jungen Ratten.

Ein kleines Schwesterchen lag tot.

Die anderen lebten von Leber und Niere,

tranken das kalte Blut und hatten

hier eine schöne Jugend verliebt.

Und schön und schnell kam auch ihr Tod:

Man warf sie allesamt ins Wasser.

Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten.^{13, 14}

¹¹ Види Р. Вучковић, нав. дело, стр. 22.

¹² Растко Петровић, *Поезија. Сабњанке*. Београд 1974, стр. 14–15. (*Дела Растка Петровића*, књ. 2).

¹³ Gottfried Benn, *Auswahl aus dem Werk*, Berlin-Darmstadt-Wien 1962, стр. 7–8.

¹⁴ У врло слободном преводу песма би гласила: „Лепа / красна младост – Усне девојке која је била дуго лежала у рогози (трнци) / Изгледале су тако загрицнуте. / Кад су отвориле прса, / Био је једњак тако рупичав. / Коначно у сеници испод дијафрагме / Нашли су гнездо младих пацова. / Мала сестрица лежала мртва. / Остали живели од јетре и бубрега / Попили су хладну крв и провели су / Ту лепу (красну) младост. / И лепа и брза смрт њихова дошла, / Бацили су их све у воду, / Ох, како су малене губице циктале”.

Обе песме карактерише сарказам, десакрализација малограђанских вредности лепоте, непорочности и осећајности. Иако између песама Петровића и Бена лежи временски размак од осам година, и социолошка позадина оба песника доста је различита, српски и немачки (ескпресионистички) песник показују идентична настојања да изравним изразом осликају лажљивост и плиткост њихових друштава.

ЛИТЕРАТУРА

- Berg, Fährnders 2009: Hubert van den Berg, Walter Fährnders (izd.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Suttgart-Weimar.
- Benn 1962: Gottfried Benn, *Auswahl aus dem Werk*, Berlin-Darmstadt-Wien.
- Vučković 1979: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo: „Svjetlost”.
- Vučković 1984: Radovan Vučković, *Avangardna poezija*, Banja Luka: „Glas”.
- Вучковић 2011а: Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Вучковић 2011б: Радован Вучковић, *Проза српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Friedrich 1986: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg.
- Lešić 1986: Zdenko Lešić, *Klasici avangarde*, Sarajevo: „Svjetlost”.
- Петровић 1974: Растко Петровић, *Поезија. Сабинџанке*, Београд: Полит.

Wolfgang Steininger

RASTKO PETROVIC UND GOTTFRIED BENN – ZUFÄLLIGE PARALLELEN ZWISCHEN SERBISCHEM UND DEUTSCHEM EXPRESSIONISMUS.

(Resümee)

Im Aufsatz wurde versucht, einer Forderung von R. Vukovic folgend, koinzidentellen Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten in der Lyrik von Rastko Petrovic und Gottfried Benn aufzuspüren. Es kann als gesichert angenommen werden, dass der jüngere R. Petrovic keine Kenntnis vom lyrischen Werk des älteren Benn hatte, – weder mittel- noch unmittelbar. Die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung, die auf Einflüsse vor allem „großer“ Literaturen auf „kleinere“ abzielt, führt hier nicht zu brauchbaren Ergebnissen. Dennoch stießen wir bei der Untersuchung auf zumindest zwei Gedichte, in denen sich zwischen R. Petrovic und G. Benn eine beinahe vollständige Übereinstimmung in Thema, Poetik, Stil und Kommunikationsziel feststellen lässt.

Никола М. ГРДИНИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет**

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПОЕТИКА РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Теорија уметничког стварања Растка Петровића описује се у релацији аутора према питању начина настанка уметничког дела, према стварности, и према публици. У стварању је настојао да повеже интуицију и спонтаност са интелектом и знањем. Јављају се два типа односа према стварности: када је интерна стварност извор настанка дела, и када се екстерна стварност трансформише у дело по одређеним правилима. Није их схватао као опреку, већ као два различита пута ка истом циљу – стварању књижевног уметничког дела које даје измењену, комплексну, и тиме истиниту слику стварности.

Ефекат који је Растко Петровић желео да постигне својим делом јесте да читалац измени своју перцепцију стварности, и да то утиче на његов живот. То је ангажована књижевност која се од традиционалне разликује исказивањем ангажованости кроз поступак, а не садржај.

По типу поезика се одређује као прагматичка због усмерености на примаоца.

Кључне речи: авангарда, поезика, Растко Петровић, интуиција, рационалност, трансформација, експресија, спиритуализација, ангажованост.

Растко Петровић је авангарду окарактерисао као неиндивидуалистичку, она ће остати будућим генерацијама „у облику анонимне и колективне манифестације уметничког стила” (Петровић 1974: 25). Унутар таквог, општег одређења авангардизма као појаве подређивања индивидуалног израза општим начелима стварања, сопствену позицију издвојио је као унеколико другачију: „У току живота и полета наше књижевности, у времену од 1920. до 1923. године писац је тежио да се индивидуално ограда, да издвоји своју физиономију, подвршћујући своје духовно стварање под какву особену личну формулу”. Јединство међу авангардистима на домаћој сцени видео је једино у настојању „да се оде што даље напред у исказивању још неистраженог” (Петровић 1974: 275–276). То, међутим, није била општа појава, издваја се надреалистичка група која се одрекла „посебног индивидуалног стваралаштва ради заједничке концепције” (Петровић 1974: 278).

* grdinicn@eunet.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и његово обликовање у српској књижевности* бр. 178005. Изворно је написан на тридесетак страница, сведен је на задати оквир.

Тако можемо у времену „колективне манифестације уметничког стила” разликовати подређени индивидуализам на начин надреалиста, и подређени индивидуализам на начин осталих авангардиста. У првом случају индивидуалност се артикулише у оквирима једне концепције, у другом она се изграђује на самосвојнији начин изван оквира једног концепта. Због тога је постика Растка Петровића теже одредљива, не стоји чврсто у границама једне оријентације, већ споља гледано спаја, користи, поставке неколико различитих теорија уметничког стварања, нарочито немачког експресионизма и конструктивистичког рационализма француских кубиста. У есеју о Пикасу написао је: „Експресионизам и кубизам се не искључују” (Петровић 1974: 7). Док је имао потребу изнети такву тврдњу, јасно је да су кубизам и експресионизам различити. То што их не види као опреку само показује његову позицију. То су два различита пута ка модерном уметничком изразу, а тежња ка новом, модерном, у његовом систему вредности била је важнија од чистоте концепције којом се остварује. Ову црту можемо посматрати као знак већег степена одступања од неиндивидуалности од оне коју налазимо код писаца који чврсто стоје у границама једног програма. Спајање поставки различитих модернистичких струјања или њихово повезивање са нечим изван њих, карактеристика је и друга два кључна писца авангарде, Црњанског и Настасијевића. Објашњење треба потражити у историјским условима, а могло би се пронаћи у неиздиференцираној социјалној стратификацији друштва; посебном статусу интелигенције која нема класно обележје; тренутком у коме се авангардна хтења код нас артикулишу (око 1920. г.), а то је либералнија фаза развоја авангарде у Европи; у идеолошким факторима. Треба напоменути да је ова карактеристика вредносно неутрална, само нам омогућава да тумачећи је боље схватимо развој.

I

Однос према начину настанка уметничког дела. Петровић у својој теорији уметничког стварања повезује занос и интуицију са интелектом и знањем.

Није могућно стварање искључиво на подлози знања и примене правила: „не сматрам да би фабрикација уметничких дела била омогућена јединим знањем свих правила по којима се те поступне метаморфозе вредности извршују до тренутка потпуне синтезе” (Петровић 1974: 23). Већ само повезивањем спонтаности, интуиције са научним знањем: „[уметник] Узеће елементе из природе и снагом свога темперамента даће им први однос према коме ће се онда уредити сви остали елементи захваљујући његовој акумулираној моћи модерног научног ствараоца” (Петровић 1974: 21).

На понешто другачији начин овај однос приказан је у програмском тексту *Оптици подаци и живот песника* (Петровић 1974: 459):

„Исто као и сви други друштвени типови, и тип песника базира свој живот на једној рационалној основи. Труд за обогаћивање и труд око сачињавања тога богатства иде по истом закону код песника као и код кога било тзв. практичног човека с том једином разликом што је рационализам овде примењен на терен духовног, а не материјалног богатства. Емоционални живот је за песника једно емоционално обогаћивање, он га негује, чува, развија, васпитава, има читаву науку да га *вештачки реализује* (курзиви Н. Г.), уме да га материјализује, иде за новим искуствима на том пољу...”

Рационалном се даје значај основе која култивише емоцију, или је изграђује. Ове две компоненте повезане су и равноправне, само је њихов редослед у процесу стварања приказан као изменљив. Двојност у начину настанка уметничког дела преноси се на питање језичко-стилског израза.

Питање израза у авангарди је питање новог начина изражавања у опреци са традиционалним. Дотадашњи израз схвата се као истрошен, шаблонизиран, па је задатак уметности враћање изразу прецизности којом ће она омогућити нову перцепцију стварности. У поступку грађења новог израза Петровић разликује два пута. Један се остварује напором пажње (тј. свесног) потпомогнуте механиком несвесности, а други „напротив, пажња мора бити сасвим одстрањена и цео свој духовни рад сложенем животу несвесности” (Петровић 1974: 407). Мада оба начина помиње напоредо као равноправна, расправља само о ономе у коме је свесно удружено са спонтаношћу.

Овакав тип „лечења језика” састоји се у изради Репертоара (употреба великог слова његова је) чија је сврха обнова значења речи. Језику треба вратити првобитну тачност изражавања. Наиме, песници су запажали да је у структури знака означитељ непрецизан, тј. да један означитељ може имати више означених, читав спектар. Објашњено на Петровићевом примеру „коњ иде”, може значити „коњ корача, ја идем, те ми се чини да коњ одлази у супротном правцу; коњ ће сада бити доведен; долази једно лице чија је битна особина карактера да је глупо или грубо као коњ; коњ је упрегнут; коњ је натоварен на кола; појахан; сам и неоседлан итд” (Петровић 1974: 410).

Да би реч постала двојник појма, да би се означитељ слепио са означеним и тако реч тачно изразила „вредност” појма прибегава се изради Репертоара чија је сврха прочишћавање језика да би се дошло до најтачнијег израза. Тако: „фраза: *коњ иде ногама*, изазива врло слабу и неодређену сензацију”, па се прибегава изради Репертоара (скале) израза док се не стигне до жељеног: „коњ миче ногама, ноге мичу коња”, затим „ноге иду коњем, ноге и коњ иду, ноге иду коњ”. Прва два израза су прихватљиви јер „све тачније и тачније и више приближавају сензацију стварности” док је друга три одбацивао као пример погрешног пута (пута којим су пошли дадаисти), јер мада изазивају сензацију, нису адекватни предмету. Циљ израде Репертоара јесте стварање једног новог језика који је нов и намах разумљив, а који треба да код примаоца изазове сензацију тако да на нов начин види стварност. Као примере изграђивања новог израза на крају огледа прикључена су два Репертоара. Са њима није био задовољан: „далеко је по успешности од онога што сам желео” (Петровић 1974: 412). Основни стваралачки проблем овога поступка јесте неразрешивост антиномије између свесног рада на пречишћавању језика и спонтаности стварања. Израда скала, тј. Репертоара израза ус-

мерена је „апсолутно само на формулисање, а не и на развој мисли који је овој живљење”. Због тога је на крају другог репертоара, у последњој његовој реченици написао: „Не може се савршено извести једна ствар већ кад човек више није свестан да је чини...” (Петровић 1974: 418). Овај проблем илустровао је примером човековог хода који је природан, ноншалантан до тренутка у коме почиње да се мисли на то како се хода, услед чега се мења, и постаје укочен и неприродан. Мисао о ходању смета ходању, али са друге стране како „ходати” без мисли која би пречишћавала средства „ходања” у књижевном делу које се хоће писати новим језиком?

Из сосировске лингвистике знамо да су значења релациона а не супстанцијална, па да је према томе покушај суопстанцијализације језичког израза („слепљивање” означитеља и означеног) противно природи језика. Такав покушај као резултат даје деформацију језичког израза која је употребљана за постизања ефекта зачудности код читаоца. Његов метод хелиотерапије афазии је поетички (књижевно-стваралачки) поступак деформације језичког израза који је изграђен у сврху деловања на перцепцију стварности читаоца. Прималац се, према томе, показује као чинилац који је од формативног значаја за изграђивање поетике.

II

Однос према стварности. Изван односа према стварности није могуће размишљати о уметности: „Свака књига мора носити у себи једну стварност” (Петровић 1974: 221). Разликују се два типа стварности у уметничком делу: „стварност дакле у једној књизи или расветљава ову стварност коју живимо, или даје један еквивалент ње, прерађујући је на другим основама” (Петровић 1974: 221–222). Првој групи, у којој се приказује „стварност која допуњава стварност у којој живимо” припадају, на пример, књиге Галилеја, Дарвина, Золе, или Волтеров *Кандид*, а другој у којој се приказује „стварност која не припада овоме животу у коме смо” дела, на пример, Ајнштајна, Фројда, Едгара Поа или Велса.¹ Описани тип разликовања два типа стварности темељног је значаја. Први тип стварности називао је миметизмом, и додатно га окарактерисао термином са негативном вредносном конотацијом „шаблонизација стварности”. Синоними за реч шаблон су клише и стереотип.

Карактеристике оног другог („немиметичког”) типа односа према стварности овако су објашњене: „да им списи грдно подсећају на фотографске снимке конструкција (Бруклински мост снимљен са уласка на мост, Ајфелова кула са подножја на више) када фотограф неће да сними шта су те конструкције као сврха, већ шта су као изградња. Њина истина нам тада изгледа баш деформација њих” (Петровић 1974: 225). У другачијој терминологији разлика се може описати као преношење пажње са садржаја на конструкцију.

¹ Два типа стварности Петровић је препознавао и у нашој усменој књижевности. Види у раду *Позитивни и мистични живот нашег народа*.

Основна опозиција у Петровићевом начину мишљења јесте: да ли се стварност у уметничком делу види као деформисана, из необичног угла, или је у обичним релацијама; да ли је трансформисана (комплексна) или није; да ли је нешто што је иза и изван те стварности, или је нешто што је она сама. И то је круцијално. Битно је шта је резултат – виђење света као комплексног, дислоцираног, као нову стварност паралелну обичној. Надреализам је прихватљив у томе смислу, али својом сведеношћу на подсвесно има ограничене могућности у стварању друге стварности. Мање су плодне могућности. А експресионизам и кубизам су из тога аспекта у истој равни, мада их ми видимо као различите јер се у првом случају унутрашња визија преноси у дело, а у другом се екстерна стварност по одређеним правилима трансформише у дело. Та разлика у односу према стварности када је полазиште стварања у уметниковом субјекту и када је у екстерној стварности значајна је јер се кроз традицију као таква успоставила у расправама и размишљањима о уметности. Овде се очигледно укида као битна и поставља на друге основе: важно је да ли се стварност приказује на традиционалан начин опонашањем (миметизам, шаблон) или се приказује онеобичена, као паралелна, спојањем онога што нам изгледа одвојено. Петровић је у другачијим појмовима размишљао о стварању од онога који ми користимо у науци када хоћемо да опишемо теорију уметничког стварања неког писца. Другим речима, да ли ће се друга, истинитија стварност приказивати спонтаном визијом или конструкцијом која трансформише спољашњу стварност – више је техничко, него поетичко питање. Тако се у Петровићевој теорији уметничког стварања, полазећи од појмова у којима описујемо његову теорију, а не од појмова којима је он описивао и тумачио начела стварања, могу разликовати два принципа (или две технике ако усвојимо његов начин гледања) односа према стварности: (1) са полазиштем у субјекту; (2) са полазиштем у спољашњој стварности која се трансформише по одређеним правилима, или у њега уноси као цитат.

(1) Полазиште је у субјекту

Овакав тип односа према стварности јесте када се уметничко дело ствара у песниковом субјективитету, његовом телу, стању екстазе, и тако преноси у дело. У овоме случају однос према стварности можемо схематски приказати на следећи начин:

субјект → израз (дело) → суштина стварности

О Петровићевој „физиолошкој” теорији стварања располажемо са мало исказа, занимљив опис оваквог поступка налазимо у сећањима Милана Дединца (Дединац 1957: 82):

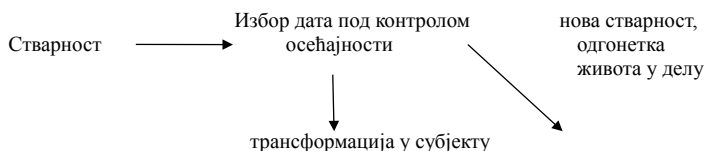
„У то време Растко се страшно интересовао на који ће начин да унесе у стихове мелодију свога дисања, глас свога крвотока, чија се осетљива ритмичка линија мења и при најскривенијим, готово неприметним унутрашњим променама.

Проводио је он дуга летња поподнева у својој приземној кући на Палилули, удубљен у 'ритмичке вежбе', како је с важним осмехом и с помало подсмеха називао те песничке експерименте.

Иза дубоко спуштених завеса, седео је, скрштених ногу, по читаве сате на поду, или на дивану застртом пиротским ћилимом, и истрајно, робијашки радио; а тврдо је веровао да песник треба да пише стихове не за столом, но седећи неудобно на поду – можда и клечећи – згрчен и надвијен над хартијом, подбочен на руку у којој држи оловку, да би тако целим својим телом, свим органима, *учествовао у бележењу екстазе* (курзив Н. Г.). Погурених леђа, упалих груди, сабран, пресавијен над самим собом као да је у утроби магере, рио је он сам по себи у загушљивом полумраку, ослушкивао свој дах и било које је тукло у прима, у рукама, под грлом, у глави, исписујући по листовима хартије кратке речи, најчешће једносложне, али и неке дуже, које је опет, по диктату унутрашњег такта, ломио на комаде. Затим је везивао те речи у китице, опсецао их маказима, па те ситне црне ројеве или удаљавао једне од других, или примицао неком имагинарном жаришту, чијем је намагнетисаном центру придавао живу, магиску моћ".²

Описани експерименти садрже и елементе дадаистичке поезике: алеаторика; гласови/речи без смисла (означитељи без изначеног).

Исти по врсти је и тип односа у коме је полазиште у спољашњој стварности, онда када је она само повод, или импулс, за исказивање субјекта. Уметник врши селекцију дата из емпиријске стварности. Избор се врши са полазиштем у његовој осећајности, посебном сензибилитету. Те чињенице се трансформишу у песниковом субјективитету и тако преносе у дело, односно спонтано се изражава експресија. Полазиште јесте у емпиријској стварности, али су правила избора елемената (дата) и њиховог преобликовања у дело ирационална, зависе од песниковог темперамента, па се ни не могу рационално објаснити. Схематски приказ:



(2) Полазиште је у екстерном: стварност се трансформише, или цитира

Из емпиријске стварности узимају се елементи који се у уметничком делу на нов начин комбинују тако да изразе њену суштину. Стварност се преласком у уметничко дело структурира на нов начин. Основни принципи преструктурирације изведени су из кубистичке теорије уметности. У томе поступку битан је први однос између елемената. Из првог односа изводе се сви остали на начин који је рационалан. Кључни појам је преиначавање – указује на суштину уметничког стварања. Тако настаје једна виша, уметничка реалност. „Природа је само један од могућих пејсажа... мајдан елемената којима се други могући пејсажи могу остваривати” (Петровић 1974: 12). Оно што

² О поступку извођења уметничког дела из телесног Петровић је писао у есеју о вајару Паллавичинија, потом у „Јуди”, завршној прозно-поетској целини *Откровења*.

се добија као резултат у односу на полазиште (природу, стварност) јесте разлика између шаблонске реалности, приказивање спољашње архитектонике ствари, фасаде, спољашњег изгледа, и суштине ствари. Добија се „нова реалност“; „нека нова средина у којој се на нарочит начин и потпуније живи. Како тада није у питању обична животна реалност, тренутна, но бескрај могућих решења на загонетку природе, то је модерна уметност натуралистичка и високо космичка“. То је једна „од многобројних могућности неког паралелног света са овим“, уметник ствара „нову вредност простора, времена и личности“ (Петровић 1974: 18).

Овај тип миметизма, ако апстрахујемо историјски контекст у коме је настао, можемо окарактерисати као миметизам у смислу који је томе појму дао Аристотел: уметничко дело настаје трансформацијом стварности по одређеним правилима. Схематски приказ:

стварност	→	преображавање новом композицијом изабраних елемената из различитог времена и простора (синхронизитет)	→	нова стварност, динамична; истинита
-----------	---	---	---	---

По типу исти однос према стварности јесте и када се она директно уноси у уметничко дело. У предговору за роман *Људи говоре* писао је (Петровић 1931: 7–8):

„Ову књигу сам написао за време једног путовања. Одједном, све што су људи говорили око мене конкретизовало се и ставило испред предела и грађевина које сам гледао. Најпре се обзнанило у мени оно што је данас наслов књиге: Људи говоре. Говоре ствари просте, безначајне, али зато баш претоварене оним што је живот људи и универсума уопште. Прве речи које су ми долазиле записао сам истог часа у једној кафаници...Затим, не могући одолети потреби да сачувам све што се јављало у мени а изгледало као да ће нестати одмах, писао сам на дрвеним клупицама капела. Мислим да је она значајна, по својој новости облика, по ономе што садржи... она не носи у себи ниједну тезу, не говори ни о једној земљи, не брани ниједну естетику“.

Цитирање емпиријске стварности у уметничком делу аналогно је поступку кубиста који су на платно лепили котарицу или лулу, уместо да их насликају. Из структуре знака избачен је означитељ.³

III

Однос према публици/читаоцу. „Ми сви знамо да срећа човечанства није никада била у зависности од укупне вредности онога што представља његово благостање, већ у тотализацији и уравнотежењу разних његових благостања“

³ Поетичке основе романа *Људи говоре* не могу се свести на цитате живота, у њему има визија, бележења тока мисли, а и један поетички исказ у коме се као модел стварања узимају пчеле: из емпиријске стварности узимају елементе од којих стварају трансформацијом нешто принципијелно другачије и боље (види Петровић 1931: 62–63). Тај став одговара горе описаном Аристотеловском типу миметизма.

(Петровић 1974: 218). Књижевност је баланс материјалном: „материјално богатство и економија траже своју равнотежу у економији и богатству духа”. Комплементарни су, међусобно повезани, и заједно дају целовитост живота. Одуховљењем човеков живот постаје богатији, задобија вишу форму. Књижевност је као наука, спиритуализује живот тако што даје нова сазнања. Петровић види Галилејеву прозу у истој равни са Прустовом или Џојсовом. Различити су, али имају исту функцију: „Поступно из чисте поетичности, из најчистије инспирације, књижевна мисао је ушла у план људске активности, где је она једна од искустава сазнања, исто као што је филозофска или научна мисао” (Петровић 1974: 283).

На који начин се процес спиритуализације одвија разумљиво је из описа његовог читалачког доживљаја Џојсовог *Уликса* и Свевове *Зенове свести* (Петровић 1974: 225):

„Човек пролази кроз ове [књиге], носећи собом, до циновности, час замршени час расплетени живот механизма, аутоматства, подвести. И колико је то све веродостојно, дато сугестивно, да се човек пита како је дотле могао сам примати представу о људима око себе тако шематски упрошћену као што му пружају његове силе запажања (курзив Н. Г.) и како је могао то шематско синтетизовање примењивати и онда када посматра шта се догађа у њему самоме”.

Комуникација са књижевним делом састоји се из три елемента: „Читаоц је феномен, књига је један други феномен, а оно што читаоц налази да је остварено у књизи јесте трећи феномен који везује она прва два” (Петровић 1974: 220). Успех комуникације зависи од два фактора: 1. способности читаоца, 2. тренутка сусрета са књигом. Шта ће читалац пронаћи у књизи зависи од квалитета једног и другог: ако читалац интелектуално није усавршен неће имати користи од читања филозофске и научне литературе; ако, пак, нема развијену машту неће моћи да ужива и користи се делима такве врсте. У тим случајевима нема успешне комуникације. Када се ова два фактора подударују – тип књиге и потенција читаоца – важан је и моменат њиховог сусрета: „сусрет са једном женом на пр. једног дана вреди много, а под истим околностима, само неколико дана доцније може вредети баш као и сва воља да се продужи живети” (Петровић 1974: 219). Комуникација је сложен процес у коме нема унапред сигурног резултата, већ је релативан. Ово питање је важно јер се из њега изводи вредност књиге. Вредност дела је у његовом деловању на читаоца, и тиме се мери. А од читаоца, као и од уметника то захтева интелектуални напор. Петровић је свестан да већина публике неће разумети модерну уметност, али сматра да је довољно што ће је разумети они најумнији међу њима.

Књижевност, дакле, мења животе људи, и колектива. Механизам деловања (Петровић 1974: 316–317) садржи три етапе: (1) изражавање сировог колективног темперамента у животу (нпр. колектив се диви херојским делима која су се спорадично појавила) (2) трансформише се допуњавањем сопственог индивидуалног темперамента са страним, и тако оно што је сирови живот допуњено новим перспективама улази у дело, које (3) повратно

делује на појединачне животе, а кроз њих на животе свих људи (појединачно херојско дело сада постаје елеменат колективног менталитета и активан чинилац живота колектива). Тиме је јасно одређена функција уметности у друштву. Преко књижевног дела је нешто што је до тада било само једна компонента живота колектива повратним деловањем на живот постало његовим доминантним обележјем. Због тога је уметничко стваралаштво важно у друштвеном смислу. Оно је фактор развоја, напредовања, мењања. Уметност је одувек деловала на људе и њихове животе, опонашали су оно што се приказивало у романима, мењао се њихов стандард у схватању шта је лепо, тип осећајности; ново је да се уметничко дело по интенцији пише као нешто што је окренуто животу са циљем да се на њега делује. Може се рећи да је Растко Петровић ангажован писац, односно да је читава авангарда ангажована, али је потребно указати на једну значајну разлику. Традиционална ангажована књижевност је то чинила садржајем, а авангардна то чини превасходно изразом, тј. конструкцијом.

Књижевност је део људског искуства, односно живота, а не какво издвојено подручје. Као и наука, има за циљ да мења живот појединца и колектива тако што ће га усавршавати. Растко Петровић је прихватао прогресивистичку идеологију авангарде.

IV

Из описа односа аутора дела према начину његовог настанка, стварности (природи, универзуму) и друштву (публици, читаоцу) може се разумети да је хијерахијски посматрано најзначајнији последњи, а тек потом други и први однос. Развијена рефлексивност коју је Растко Петровић имао показује стваралачко експериментисање који није било без извесне индивидуалности некарактеристичне за авангарду. Али главна усмереност није била према аутору, и исказивању његовог индивидуалитета, већ су сви елементи од израза до типа односа према стварности у функцији прагматичког деловања на публику са циљем да се она измени, као и читав колектив, у своме доживљавању и разумевању света. У томе смислу поетику Растка Петровића можемо окарактерисати као поетику која по типу припада тако названим прагматичким поетикама (Abrams 1960: 14–21), а функцију књижевности у друштву можемо уже одредити као сазнајну.

ЛИТЕРАТУРА

- Abrams 1960: M. H. Abrams, *The mirror and the lamp*, London.
Дединац 1957: М. Дединац, *Од немила до недрага*, Београд.
Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји чланци*, Сабрана дела, књ. 6, Београд.
Петровић 1931: Р. Петровић, *Људи говоре*, Београд.

Nikola M. Grdinić

DIE POETIK VON RASTKO PETROVIĆ

(Zusammenfassung)

Die Theorie des künstlerischen Schaffens von Rastko Petrović wird durch die Fragen nach der Art der Entstehung des künstlerischen Werkes und der Einstellung des Autors zur Wirklichkeit und zum Publikum beschrieben. In seinem Schaffen verknüpfte er Intuition und Spontaneität mit Intellekt und Wissen. So erscheinen zwei verschiedene Arten des Verhältnisses zur Wirklichkeit: wenn die interne Wirklichkeit die Quelle der Entstehung des Werkes ist und wenn sich die externe Wirklichkeit in ein nach bestimmten Regeln geschriebenes Werk transformiert. Er hat diese jedoch nicht als Gegensätze verstanden, sondern als zwei verschiedene Wege zum gleichen Ziel – dem Erschaffen eines literarisch-künstlerischen Werkes, das ein verwandeltes, komplexes und somit ein wirkliches Bild der Realität bietet.

Der Effekt, den Rastko Petrović mit seinem Werk erreichen wollte, war der, dass der Leser seine Wahrnehmung der Wirklichkeit verändert, und dass dieses auch auf sein Leben Einfluss hat. Das ist eine Art der engagierten Literatur, die sich von der traditionellen unterscheidet, indem das Engagement durch das Verfahren und nicht durch den Inhalt ausgedrückt wird.

Nach dem Typ wird die Poetik als pragmatisch bestimmt, weil sie sich am Leser orientiert.

Горан П. КОРУНОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПОЕТИКА РАНЕ ЛИРИКЕ МИЛАНА ДЕДИНЦА: ОД ЕВОКАЦИЈЕ ДО ЕПИФАНИЈЕ

У овом раду се тежи предочавању основних поетичких својстава поема „Зорило и Ноћило” и „Јавна птица”, специфичних за рану фазу стваралаштва Милана Дединца. Намера је да се издвоје доминантни уметнички поступци и протумаче најрелевантнији семантички резултати. Отуд се пажња посвећује тананим укрштајима лирског и драмског жанра у првој наведеној поеми, и сложеним импликацијама уведених имена (Зорило, Ноћило). Такође се интерпретира и дискретна тематизација односа говора и писма. Осим тога, узимају се у обзир и последице разноликог графичког означавања сегмената „Ноћних врачања” и „Јавне птице”. При анализи последње поменуте поеме, акценат се ставља на појам епифаније и на видове њеног сугерисања.

Кључне речи: лирика, драмски монолог, говор, писмо, емоција, лирско Ја, конструкција, епифанија.

Рана поезија Милана Дединца може лако дати потпору познатим тврдњама о недовољности интерпретативног чина, о непотпуној успешности сваког теоријског концепта, допуштајући премештање фокуса на ужитак читања лирског текста. Заиста, заједнички именитељ многих тумачења почетака стваралачког пута аутора „Јавне птице” представљају ставови по којима је Дединац најизразитији лиричар у својој песничкој генерацији, те да посебна пажња мора бити посвећена мелодичности и ритмичности стиха, не би ли се, на тај начин, приближиле специфичности његове поезије; ипак, није неоправдано наслутити да се до темеља поетике „Зорила и Ноћила” и „Јавне птице” може доћи посредством извесног проширења поменутог приступа лиризму једног од најзначајнијих српских песника прве половине XX века.¹

* goran_korun@yahoo.com

¹ Важно је на почетку нагласити да само одређење издвојених текстова као „раних”, вреди разумевати уз извесну резервисаност. Иако је поема „Зорило и Ноћило” настала током треће деценије прошлог века, песник је наредних година вршио измене, те су одређења „Говори Зорило”, и „Говори Ноћило”, важна за неминовно усложњавање значења, унета тек у издању *Позив на путовање*. Већ сада се, заправо, може навестити да анализа Дединчевих остварења представља уплив у изразито несмирену дистрибуцију означитеља, у текстуалну динамику која је, услед различитих фактора – од честих надреалистичко-дисеминирајућих својстава метафора, до

Јер, извесно је да се досадашње наглашавање лиричности Дединчевих стихова задржава у пољу формираном сусретом интерпретативних модалитета лотмановског и штајгеровског профила – имплицитно се подразумевају понављања и не увек предвидљива дистрибуција риме као фактори морфолошке хомогенизације, као носиоци жанровске препознатљивости, уз издвајање емотивних садржаја као упадљиво доминантних мотивских јединица, те уз подсећање на значајан дуг надреалистичким поступцима и метафорици.²

„Осећа” ли Зорило оно што „говори”?

Међутим, усмеримо ли се на сам текст дводелне, формално врло специфичне поеме „Зорило и Ноћило”, видљиво је да постоји низ фактора који могу иницирати превредновање и усложњавање наведених аналитичких приступа. Наиме, приметно је да се уводи, у случају оба дела диптиха, назнака полазишта из ког проистичу искази, тј. говорећи о природи лирског Ја, не можемо се инертно поуздати у конвенцију конструктивног уобличења исказне инстанце подобно доживљају субјективности као мреже емотивних стања и заокружених рефлексја. Другим речима, почетак поменутог Дединчевог остварења поседује извесне контекстуализујуће компоненте – прва (фрагментизована) целина бива експлицитно именована („Песме раног устајања”), уз упућивање, дакле, на очекиване жанровске обресе, при чему само низање лирских целина ипак упечатљиво надсводњава прецизирање: „Говори Зорило”. Иако смо, наравно, далеко од било какве драмско-дијалашке динамизације позиција Зорила и Ноћила (такође истакнутог, на поменути начин, на почетку „Ноћних врачања”), остају незанемарљиви и интегративна улога и монолошко својство назначеног поступка – остварује се упечатљив напон између тенденција хомогенизације, проистеклих услед (условно говорећи)

ауторског дистанцирања од завршеног, конзистентног резултата песничке имагинације – пример превредновања институционализованих представа Поезије и, посредно, оних тумачења која превиђају несталност семантичких резултата са сваким новим приступом, тј. са новом контекстуализацијом Дединчевих текстова. То поткрепљују наводи самог песника, настали поводом публикавања „Јавне птице”: „А радовало ме је опет, што једаред одштампана, није личила на књигу. Пре него све друго – на рекламну брошуру какве фабрике, можда фабрике мириса (...) само не на књигу, најмање на књижевно дело” (Дединац 1957: 131).

² Радован Вучковић, на пример, тврди да Дединчева лирика „делује снагом непосредне емоције” (Вучковић 1972: 176), док Милица Николић описује поједине фазе аутора „Јавне птице” као израз „беспримерне осетљивости” (Николић 1978: 89). Новица Петковић, пак, најпре показује да Дединац тежи нивоу „апсолутне лиричности”, те стога „његова чиста емоција увек је, међутим, толико дестилисана, толико сведена на себе саму да, парадоксално, постаје сопственом стилизацијом” (Петковић 1968: 90–92); у наставку аутор *Артикулације песме* контекст „патријархалне идиле” (93) издваја као пресудан за разумевање обресе тематизованих интерперсоналних односа у „Зорилу и Ноћилу”. Никола Цветковић такође остаје у оквирима наведених интерпретативних тежњи, констатујући да Дединчеви стихови сведоче „о непосредно и спонтано ухваћеном и забележеном *емотивном стању*” (Цветковић 72).

персонализовања извора говора, и конвергирања уситњавању и деунифицирању формалног плана, и поред репетитивно-ритмичких регулатива.

Заиста, зашто је истицање Зорила и Ноћила важно за разумевање издвојеног песничког текста? Како се таква контекстуализација³ одражава на често наглашаван лиризам Дединчевог певања? Најпре, није неоправдано поставити питање да ли је одржива саморазумљивост појмова „емоција“, „евокација“, „лиризам“, када је на делу профилисање исказних инстанци сродно жанровима несвојственим лирском изразу? Присетимо ли се и разумевања жанровских дистинкција, постављених од стране Кате Хамбургер – расподеле књижевних врста која не ремети драстично већ наговештене теоријске обзоре, партиципирајуће при тумачењу Дединчевих стихова – можемо приметити да обриси Зорила и Ноћила дају повода да се у интерпретацијама преиспита појам „емоције“, који у себи таји тешко прихватљив консензус рецепијентских опција. Другим речима, када Хамбургер лирику издваја као вид уметничког изражавања удаљен од фикционалности драме и епа, и када Штајгер позива на еуфонијско транспоноване „унутрашњих“ садржаја, на делу је готово усиљено унифицирање читалачких реакција, рефлектовано и при тумачењима Дединчеве ране фазе – прећутно и наивно се, заправо, очекује преклапање доживљаја субјективитета: оног еманираног из исказне позиције, и оног присутног у потенцијално врло разноликим рецепијентским позицијама.

Задржимо ли се кратко у функционално призваном, али и проблематизовања вредном (в. Брајовић 2000: 135–138) контексту теорије Кате Хамбургер, видљиво је да увођење начелног монолошког оквира стихова, изведено не тако лако прозирним фигурама Зорила и Ноћила, заправо уноси израженију дозу фикционалности која је, познато је из *Логике књижевности*, приписивана драмским и епским књижевним врстама, за разлику од лирске песме чије исказе „не доживљавамо као привид, фикцију, илузију“ (Хамбургер 1976: 260). Јасно је, у ствари, да не би требало занемарити однос између Зорила и Ноћила који се неизбежно намеће, тајећи потенцијални, пригушени дијалошки набој, те могућа двојничка пресликавања, или пак вишегласје из истог извора певања.

Прецизније казано, долази до вишестепеног процеса међусобне скопчаности и сукоба – на једном нивоу амбивалентно се (потиру и подупиру) импулс за оформљењем представе сложених унутрашњих садржаја (и у лирици, и у драмском монологу) и конструктивна, жанровски дистинктивна својства текстуалности, укључена у конституисање профила и домета песничке/драмске имагинације; на другом нивоу, интерферирају заводљиве ин-

³ Вреди имати у виду да је читав Дединчев песнички опус под контекстуалним притиском самих његових познатих записа, остварених у распону од аутопоетичких белешки до обриси аутобиографског жанра. Другим речима, лако се може подлећи искушењу тумачења лирских текстова подобно коментарима самог аутора. Јасно је, међутим, да се песнички израз писца „Јавне птице“ опире стабилној контекстуализацији; стога Дединчеве пратеће коментаре свакако вреди узети у обзир, али у илустративном својству предочавања могућих утицаја, узора, и описа предлитерарних околности, не и у функцији надређујућих начела која коначно заустављају семантичку динамику Дединчевих стихова.

тенције претпостављања говора самом писму, јер није случајно истакнуто да Зорило и Ноћило *говоре*. Реч је о латентној, жељеној (пре)расподели релеванције те важне опозиције, потхрањене у основама књижевног изражавања, тј. реч је о превредновањима која, дакле, могу произаћи из оба претпостављена жанровска језга Дединчевог остварења, било да је реч о лирском или драмско-монолошком оквиру. Релативизацију ојачане свести о поменутој сенци драмског говора може, ипак, изазвати атипична инверзија извора исповести и дидакалскије сугестије („Говори Зорило”); наравно, то не може потпуно угасити могућност да „Зорило и Ноћило” делимично сагледавамо као рубну могућност драмско-монолошког израза, као екстремно постављену варијанту лиризације жанра који, са авангардом, изразито пригушује везе са аристотеловским наслеђем. Није неоправдано казати да, заправо, тек перспектива данашњег тумача, упознатог са еманацијама постдрамског театра, може наслутити потенцијале Дединчевог раслојавања поеме на сегменте „Говори Зорило” и „Говори Ноћило”.

Наговештена танана нијанса жанровског укрштаја заправо може усложнити перспективу читања ране Дединчеве поезије – вагање свести рецепијента о уделу монолошко-драмског дискурса при неутралисању дејства конструктивности на евокативне потенцијале, утиче на расподелу антропоморфног и симболичког аспекта означитеља „Зорила” и „Ноћила”; један могући вид читалачке одлуке може бити инициран превагом постструктуралистичко-демистификаторске визуре – уплив драмског монолога у лирски говор може подсетити да „текстови не долазе од говорника, већ говорници долазе из текста” (Такер 1985: 243), те се и антропоморфне црте, и потенцијална симболичка вредност, указују у светлу осипања и дисеминације, замаглења стабилних значења са сваким новим стихом, са даљом динамиком означитеља. Кренувши из такве позиције, рецепијентска свест која пристаје на стабилнију конфигурацију/персонализацију би се у први мах могла учинити као наивнија; ипак, не би требало губити из вида да одрживост тврдњи о евокацији тананих емотивних садржаја (подложних уједначеним рецепијентским реконструкцијама и разумевању), може подразумевати рад свести читаоца у посебном теоријско-филозофском хоризонту, и то бојеном феноменолошким наслеђем. Наравно, поменути теоријски модалитет не мора нужно бити део читалачке самосвести, али његово окриље није сувишно при оправдању поменутих књижевнокритичких тврдњи о посредничкој снази лирике, посебно када је реч о тзв. „унутрашњем” животу субјективитета, будући да „имагинација није ништа друго до субјект пренет у ствари. Слике тада носе белег субјекта. А тај белег је толико јасан да на крају најпоузданију дијагнозу о наравима добијамо преко слика” (Башлар 2006: 6).

У контексту свега до сада наведеног, како се, у ствари, могу описати Зорило и Ноћило? Колико је оправдано дати им персонализовани, антропоморфни облик? Осврнемо ли се на први фрагмент, на иницијални лирски сегмент, можемо уочити да поступак апострофирања, иначе врло фреквентан у Дединчевом песништву, уводи неколико кључних мотивских тежишта, неколико фактора спрам којих се само Зорило одређује. Другим речима, можда

још увек не можемо пратити тзв. „унутрашњу” динамику инхерентну том интригантном ентитету, али зато можемо, следствено уведеном зазивању, сагледати спрам чега Зорило позиционира своје место у свету. Најпре, реч је о фигури мајке, али и о неименованој индивидуи о којој се, за почетак, не зна ништа више осим маскулине полности и учешћа у ситуацији која наизглед не поседује егзистенцијални набој, чак и када томе претходи питање које садржи ретко семантички ирелевантан мотив ћутања: „*Ко ће да ћути иза мокрог луга / у росном пољу до брега? // Ти, јер си ме дочек ’о опет / ко некад с другом кад прођох*”⁴ (Дединац 1972: 43). Не би ли се испитало да ли поменути детаљи имају конкретнију значењску конфигурацију, свакако вреди обратити пажњу на исказе изразитијег контекстуализујућег потенцијала. Прецизније казано, нужно је уочити динамику између фактора који неизбежно доводе до одлагања стабилности контекстуалног оквира, и стихова који дају повода да се, из фрагмента у фрагмент, наслућују обриси ситуација потенцијалне каузалности.

Чини се, у први мах, да стихови повишене експлицитности дају извесну потпору интерпретаторима да поузданије суде о виду контекстуалне ограде: „*Мајко, отварај врата / отварај врата широм / дошао ти је син. // Кад нема бољег мира, / кад нема други стан, / пусти га само нек уђе, / пусти га нек се склони*” (43). Међутим, уочљиве су и слике које изразито разводњавају ситуационе оквири, вођене не нужно императивом наративно-кондезујућег израза, рефлектујући се као метафорични одјек перспективе којом се управља Зорило при излагању, као рефлекс управо оне емотивности о којој су многи тумачи говорили, а која, у појединим примерима, измиче једнообразним оквирима („*Плаче у мору неспокојно дете / и жарки поглед му блуди*”, 43). Будући да, очито, у поеми не постоје сигнали хронотопа недвосмисленог утемељења на плану референције, пре би се могло казати да наведени стихови сугеришу, као тематску доминанту, извесно стање (још увек непрецизираног субјекта). Другим речима, на делу је, башларовски казано, произвођење слика интимности из изворишта које изискује додатно појашњење, пошто реконструкција тематизованих интерперсоналних односа најчешће не допушта откривање нијансиранијих релација од начелних, назначених веза (мајка/син, братска повезаност). Наклоност читаоца – било виђењу емотивне сфере као дискурзивног одјека, или пак као спектра сентимената који, упркос разноликим приступима, задржавају висок ниво опирања дескрипцији (Оутли 2006: 26–28) – не може спречити да се субјективитет инертно сагледава преваходно као динамика уопштавајуће именованих емотивних стања.

Стихови повишене херметичности могу, као што је наговештено, сведочити да је тешко артикулисати природу тематизоване осећајности. Међутим, иако они могу дати потпору и интерпретацијама ослоњеним на откривање трагова надреалистичке поетике, али и тумачењима постструктуралистичког

⁴ Цитати самих Дединчевих стихова биће навођени на основу *Ноћи дужје од снова* (Матица српска, 1972). То је важно нагласити, будући да није занемарљива чињеница разнородног приступа, у зависности од издања, профилу графема којим су се штампале Дединчеве песме. О томе више у наставку.

профила која у таквим песничким сликама виде подривање стабилне контекстуализације, непрозирне слике су ређе заступљене у „Зорилу и Ноћилу” него што би се могло у први мах очекивати. Већ након првог лирског сегмента, метафорични склопови најчешће црпу преноснике из формиране скупине мотива, конститутивне за сугерисане интерперсоналне релације, за осећања туговања/чежње, или за већ препознатљиве ситуације одласка/потраге за уточиштем, уз привидно подизање нивоа непрозирности у завршници (15-и фрагмент: „Моли пламен-голубове / да не прну / – Не идите! / Куда ћете, голубови, са мог лица? // Куда да оду? / Имам воду преко лица / (...) / Узми ове љуте кише с мојих груди/ кад те молим // Узми с руку ово лишће што трепери”, 56). Прецизније казано, последњи цитирани стихови не само да ојачавају један део доминантног мотивског комплекса „Зорила и Ноћила” (вода, кише, лишће), већ још једном обнављају могућност најчешће помињаних активитета (одлазак), уз интензивну комуникативну динамику, поспешену императивним облицима. Конструкција „пламен-голубови (...) са мога лица” отуд бива тек метафорични спој повишене експресивности, усмерен, као и многи други искази/стихови анализираног песничког текста, на посредовање стања сугерисане фигуре Зорила.

Не би требало, наравно, занемарити, и просијавање симболичке вредности специфичног, насловног имена, чиме се субјективитет, „скривен” под тим упечатљивим означитељем, пружа доступним тек у виду две еманације: у облику често тек декларативно изнетих емотивних стања, те у медијалној улози ка семантички богатим мотивима зоре, свитања, ноћи, потенцијално повезаним са митолошким подтекстом. И поред тих могућности, потпунија слика о семантичком потенцијалу доминантног означитеља у „Песмама раног устајања”, постиже се издвајањем већ сугерисаних својстава Дединчеве поетике: истакнута важност назнаке да Зорило *говори*, у контексту досадашњих увида подразумева да сликовито-ритмичке особености вреди сагледавати као еманације једне метафизике присуства, као упечатљиво оглашавање осећајности која се може перципирати тек уз пристајање изразитог минимализовања хијатуса између полазишта говора и артикулисане исповести. Ако се имају у виду још два фактора – учестала девизуелизација слика услед удаљавања од надреалистичног манира, услед потенцирања начелног, наизглед поједностављеног именована емоција (нпр. туга, љубав), и тешкоће актуелизације (у читалачкој свести) психичких структура, за разлику од визуелних аспеката (Ингарден 1971: 37–68) – можемо приметити да Дединчева поетика „Зорила и Ноћила” одражава тежњу која није у потпуности обухваћена констатацијама о сугестивној снази њене мелодиозности. Другим речима – какву год нијансу емотивног набоја читалац наслутио из ритмичко-морфолошке организације текста, из фрагмента у фрагмент, следствено иницијалном упуству да Зорило *говори*, надређујућу улогу добија моделовање *одсуства посредовања* између извора исказивања и садржаја исказаног. Заправо, није, нужно ићи у смеру реконструкције пригушеног фабуларног тока „иза” расутих обриса ситуација, са циљем нијансирања презентоване осећајности, већ је неопходно не губити из вида да инстанца имплицираног ауторства, реф-

лектована најочљивије у насловном профилисању жанра („Песме раног устајања”), те у прецизирања активности Зорила („Говори Зорило”), потхрањена, наравно, и у принципу ритмичко-мелодијске организације, за основно начело којим кристалише свој поглед на свет испоставља став да уверљиво именовање најтананијих садржаја психичког живота не изискује лексичку нијансираност, већ одржање илузије да субјективитет подразумева непатворену скопчаност полазишта говора и тематизоване, начелно именоване емоције. Другачије казано, трагање за нијансама психичких садржаја, усмерено на испитивање евокативних домета мелодиозности, у контексту наведених својстава поетике „Зорила и Ноћила” постаје пре потрага за употпуњавањем слике о томе шта нпр. туга, или чезња, заправо јесу за само иницијално језгро говора, не и истраживање нијанси додатних аспеката унутрашњег живота који су се, наизглед наивно и непродубљено, тек начелно именовали.

(Не)свесни говор Ноћила

Стварна сложеност „Песама раног устајања” указује се у светлу контекстуализације произведене близином „Ноћних врачања”, у којима, симптоматично, „Говори Ноћило”. У том делу поеме видљив је раст изражајно-морфолошког манира који ће свој зенит постићи са „Јавном птицом” – реч је о повишеној херметизацији лирског језика, о сликовитости блискијој надреалистичкој (а)логици, те о неприкривено конструктивном чину раслојавања графема на курзивни и уобичајени облик.⁵ Тиме се искуство боравка на извору у време свитања двоји, сходно сигналима, тј. доминантним мотивима сегмената, од сновидах визија ентитета профилисаног женским родом („У сну, и кад је зажелим, ја је зачас пронађем / па залуд јој све даљине (...) сићи ће она у јаву из мојих привиђења”, 61).

Испоставља се, у ствари, да Дединац додатно усложњава свој уметнички поступак, ојачавајући амбивалентни набој између наглашено конструктивних компоненти израза, и својстава песничке сликовитости која се опире стабилним семантичким оквирима, извирући из склоности ка слободнијој асоцијативности. Назнака која сугестивно одашиље преферирање говора спрам писма – поступак који, заправо, пре притајено тематизује намеру потирања посредништва између полазишта говора и изговореног садржаја, него што гаси релеванцију текстуалне динамике означитеља – у „Ноћним врачањима” отвара нови хоризонт значења, будући да се иницијално језгро говора премешта „иза” свесног, у сферу рада сна.

⁵ Врло је битно нагласити да поменута подела графема није доследно преузимана у свим издањима Дединчевих песама. За ову анализу релевантне су публикације *Ноћ дужа од снова* (Матица српска, 1972), затим *Позив на путовање* (Просвета, 1965), и, наравно, *Од немила до недрага* (Нолит, 1957), у којима се изводи поменута расподела, док се у *Сабраним песмама* (Нолит, 1981) њој не придаје значај.

Теме зачете у „Песмама раног устајања” гасну у другом делу поеме, и у фокус се усмерава на наслућивање логике сагласја између сусрета са рађањем зоре, и ониричких представа Ње, аморфне фигуре која није лишена еротског набоја и дослуха са симболичким потенцијалом соларних мотива („*И знам да њен крај није / на обалама тела: / даље су жудње Њене, даљи додири моји // (...) // И само када је волим знам ја сунчано време / и знам по звезди у небу да мерим звездани дан*”, 60). Намера минимализовања распона између језгра говора и самог изговореног, у случају „Ноћних врачања” показује неуклоњиво присуство артикулацији опирајућих фактора (под)свести, чиме се изнова обзнањује тријумф писма чије „манифестације измичу самосвести говора и варљивом осећају надмоћи појма над језиком” (Норис 1990: 48). Услед тога долази до песничког израза високозасићеног метафорама надреалистичког призвука, тј. мрежом означитеља која се грана по принципима узмичућим пред дискурзивним описом, уз недовољно прозирни, али ипак присутни дослух динамике сна и песничких слика које употпуњавају тек наговештену космогонијску визију.

Могуће рецепијентско призивање оквира појединих познатих предања и митова, ради артикулисања мотива неизоставно сродних древним наративима о свадби земље и сунца/неба, није неоправдано, и свакако представља једну могућу семантичку еманацију, подложну читалачком истицању спрам других значењских могућности („*Силази... и ја је видим где буја са свих страна / и, бистра, с Јутарњом звездом, очима мојим промиче / Гледам је: с неба је пала Њена венчана грана / и гранат слив младе зоре њивама родним отиче*”, 62).⁶ Ипак, Ноћило се, чак изразитије од Зорила, профилише антропоморфним својствима (већ је поменуто упадљиво графичко разграничење исповедно-дескриптивних деоница о јутарњем боравку у гори, и курзивних редова посвећених сновидим сликама), те није неоправдано говорити о надређујућој улози сфере несвесног, сугерисане пре изненађујућим метафоричним спојевима, него разарањем синтаксе и реченичне фразе. Управо поменута сфера сопства указује се као генератор мотивских релација, отворених за повезивање са митским обрасцима, те се конфигурација Ноћила може посматрати, у светлу ојачане видљивости конструктивних интервенција у тексту, као персона/„маска” инстанце која настоји да помири и сагласи доживљај свитања са дифузним, сновидим представама које га море, и којима придаје фемину конфигурацију. Другим речима, ниво имплицитног аутора генерисан је императивом што сугестивнијег предочавања снаге и профила доживљаја, тј. интерферирања сусрета са зором на извору, и искуства размицања дистрибуције између свесног и несвесног; није, наравно, неоправдано, препознавати симболичке вредности дистрибуираних мотива и ситуација, задирање и у аналогне, митолошке слике (рецепијентска пажња наведене конкретизације може издвојити и као једино релевантне), али далекосежнији домети

⁶ Није сувишно приметити да наведени цитат у издању *Од немила до недрага* потпуно бива истакнут великим словима, чиме се релеванција топоса свадбе земље и сунца/неба свакако чинила видљивијом. У издвојеној публикацији Матице српске курзивна штампа поменуто опште место изразитије преводи у раван других семантичких опција.

Дединчевог певања постају видљивији када се уочи да је знаменити српски песник упадљиво приближио два, наизглед међусобно диспаратна уметничка поступка, са циљем евокације већ помињаних, тананих померања унутар душевног живота.

И сагледавање ритмичко-мелодијских својстава „Ноћних врачања”, дакле, не би разоткрило природу тематизованог садржаја ефикасније од смелијег присуства инстанце имплицитног аутора, њеног „оглашавања” посредством дистинкције графичких знакова, скопчане са вијугавим метафоричним током ширећих семантичких поља, ипак довољно условљених препознатљивим мотивима (фемини аморфни ентитет, космогонијске слике), да се може говорити о притајеној, имплицираној рефлексiji која, еманирана из позиције Ноћила, регулише и реконструише одјеке динамике сна. Приступ обједињеном диптиху „Зорило и Ноћило”, након увида у поступке конституисања сегмената које „изговара” Ноћило, може поузданије осветлити природу ране фазе Дединчевог лиризма – мелодиозност, свакако, не изостаје, али је видљиво да се настоји премостити (могући, потенцијално ирелевантни) хијатус у конкретизацијској свести, између организације текста која умањује утисак спонтанитета, и исказа/слика који оспољавају емоционална стања и несвесне токове. Постоје, свакако, и радикалнији експериментални захвати од Дединчевих поступака, и његова морфолошка решења припадају не увек изненађујућим авангардним организацијама строфоида; ипак, амбиција потирања посредништва између иницијалне тачке говора и изнетих садржаја, указује његову рану лирику као несвакидашњи резултат истовременог ојачавања конструктивних елемената (у то свакако спада и сенка драмско-монолошког оквира), и надилажења њихове релеванције у конкретизацијским процесима, пре свега опонентним средствима у сваком од делова поеме – огољеним именовањем емоција у првом, и растом метафоричне херметичности у другом сегменту.

Стога „Песме раног устајања” представљају прву етапу у назначавању путање субјективности, обликоване на начин који допушта, чак подстиче рецепијентско двоумљење пред питањем да ли се Зорило и Ноћило могу посматрати оделито, или је реч о два вида, два емотивна „лица” једног сопства, у почетку профилисаног стањима душевности која од читалаца очекују пристајање на готово деконтекстуализоване означитеље емоција, конвергирајуће ка есенцијализованим квалитетима, (само привидно) лишене посредовања писма, да би у наставку, у „Ноћним врачањима”, са променом амбијента, успело рефлектовање напона између тежње одржања близине извора говора и изговореног, и (метафорично-дисеминирајућег) дејства писма.

Јавна птица у светлу епифаније

„Јавна птица”, пак, одражава нимало притајено надовезивање на поступке последњег поменутог сегмента, будући да се још једном срећемо са полижанровским текстом (задржаног у распону од лирских фрагмената до

прозно-поетских деоница), динамизованог већ помињаним двогубим принципом графичког раслојавања. Међутим, изостаје профилисање лирског Ја конкретизованим, (потенцијално симболичким) именованем персоне, и сама сигнализирајућа вредност курзивних и стандардних словних знакова бива донекле замагљена укидањем готово једнозначне везе са садржајем, каква се може срести у примерима „Ноћних врачања”, где се, у мери високе доследности, онирички искази и слике бележе нестандартним графемама, за разлику од стихова посвећених боравку на извору. У „Јавној птици” курзивни знакови прате ток делимично везаног стиха, неретко динамизованог дистрибуцијом риме која није вођена строгим морфолошко-ритмичким начелом, већ је, заправо, тек један од фактора међусобног укршатања и надовезивања сигнала организованије метрике и разграђујућих, слободнијих стиховних токова; устаљеним графемама, пак, исписују се редови прозно-поетских деоница, при чему готово сваки сегмент поеме, независно од природе штампе, прожима изразита наклоност надреалистичком принципу организовања метафоричних слика.

На путу до издвајања дистинктивних обликотворних и, посебно, семантичких својстава „Јавне птице”, неопходно је поменути континуитет мотива иницијалног појављивања у „Зорилу и Ноћилу” – препознатљиви хронотоп (извор у свитање) обзнањује се, у извесној варијацији, на почетку поеме („Пада на моју тугу / пре него Сунце сване / на воду што се буди”, 65), да би у наставку комплементирање просторних и временских компоненти било разноврсније, увођењем већ познатих (апстрахованих) топонима дома, шуме, у амбијентима сутона или свитања; спорадично, пак, указивање фигуре Зорила, перципиране из угла лирског Ја, пре је још једно реакцетовања садржаја зачетих у већ анализираној поеми, насталој пре „Јавне птице”, него што помаже да се наслућене особености тог ентитета додатно профилишу.

Може се, заправо, казати да је Дединчево интригантно остварење из 1926. године истовремено и суплемент „Зорилу и Ноћилу”, завршни сегмент никада ауторски легитимисаног триптиха, али и вид истраживања домета поступака назначених посебно у „Ноћним врачањима”. Наслућивање обриса доминирајућег означитеља у сновима лирског Ја, датих у виду аморфно-еротизоване фигуре, феминог принципа који интерферира са мотивима светла, свитања, у „Јавној птици” се трансформише у интензивну интеракцију лирског субјекта са окружењем, у релације специфичне по тежем маркирању граница између свесног и потиснутог, између ситуација реферирајуће основе и ониричких слика. Извесно је, ипак, да у анализираној поеми одређени означитељ наткриљује остале мотиве и задобија улогу кондезационог начела које не допушта потпуну доминацију дифузних метафоричних тежњи, објављујући се у, наизглед, конкретнијој конфигурацији него што је то случај са феминим ентитетом у визијама Ноћила. Реч је, свакако, о ПТИЦИ?⁷ (како

⁷ Сам Дединац забележио је (данас већ чувене) редове: „Ја сам још у лето 1923. почео да је гоним, да гоним и прогањам ту своју махниту птицу, птицу љубави. Испочетка ја њу, после, када је запевала она мене” (Дединац 1957: 125). Евидентно је да се песников коментар делимично

се, без задршке, спорадично означава), о још једној ониричкој представи у којој се опализацијски преламају одједи етеричне женске фигуре, референцијални трагови који асоцирају на појаву саме птице, и, доминантно, артикулацији опирајућа својства саме стварности која врше уплив у сам субјективитет и динамизују га у смеру продуковања зачудних и надреалних слика и исказа („Та птица додирнуће све редом. Ево је! Иде, хода, ја чујем песму; она је као јесен, долази преко њива./ Пламти цвеће. Лишће ово не може да се угаси, букти (...) Она ће доћи. То Она, Она иде. Ох, тиша је од биља! Гази с гране на грану, превија се над брегом, и леће”, 80).

Није, заправо, неоправдано приметити да у анализираном Дединчевом остварењу изостају одломци ситуација какве срећемо у „Песмама раног устајања”, те и сведене назнаке наративних нити бивају разграђене кумулацијом слика које откривају да је полазиште зачудности у самом лирском Ја; другим речима, и мимо непредвидљивих обзнањивања ПТИЦЕ, мимо (наизглед) екстерних иницијалних подстицаја, извесно је да интензитет доживљаја природе бива доведен до кулминације повишеном осетљивошћу субјекта, делимично покренутог знацима љубавних осећања. Осим тих трагова емотивне динамике, знатно замагљенијим и неконзистентнијим него што је реч о примерима из првог дела „Зорила и Ноћила”, токови артикулације сусрета субјекта и света одржавају контингентна својства двојења рационално устројених увида и продора несвесног, тј. порозност границе прегледније уочљиве у „Ноћним врачањима”. У „Јавној птици” као пресудна поетичка компонента указује се тешкоћа раслојавања метафоричног посредовања подстицајних детаља из окружења/природе, и надреалистички устројених слика које еманирају динамику душевног живота. Из тога постаје јасно да је позната поема нескривени тријумф (песничког) писма, доминација ослобађајуће снаге дисемницаје и одлагања значења, насупрот заводљивој тежњи, у „Зорилу и Ноћилу”, (илузорног) обликовања сраслости извора говора и исказаних садржаја.

Међутим, посебну пажњу вреди обратити на наговештаје епифаничних представа, зачетих у „Ноћним врачањима”, и мултиплицираних у „Јавној птици”. Када се помене сам појам епифаније, свакако би вредело имати у виду њен модернистички облик који подразумева поновно посматрање већ виђеног, баналног, али без могућности актуелизације трансцендентне позадине (Олсон 2009: 8). Један од утемељивача модерне представе епифаније несумњиво је Џејмс Џојс, који посредством свог знаменитог романеског јунака успоставља везе са учењем Томе Аквинског, ревитализујући појам лепоте у епифаничним манифестацијама наизглед ефемерних детаља свакодневице (Џојс 1975: 158–160). Иако је поетика „Јавне птице” тек у начелној повезаности са естетиком једног од најзначајнијих умова схоластике, самим припадањем кругу западне мисли и уметности, правац у ком је аутор *Уликса*

преклапа тек са једном, потенцијалном семантичком равни поеме (тј. анти-поеме, како је сам Дединац сугерисао).

развијао своја гледишта на наведени феномен могу бити смерница и при тумачењу издвојене Дединчеве поеме.

Наиме, у оквирима Џојсове мисли, епифанични моменти су „сами по себи најистанчанији и најпролазнији од свих тренутака”, те „душа” посматране ствари „искаче пред нас из одоре њене појаве. Душа најобичнијег предмета, чија је структура у толикој мери прилагођена, чини нам се као да зрачи. Предмет досеже своју епифанију” (Џојс 1975: 158–160) (подв. Г. К.). Упркос томе што наведена намера приближавања издвојеног феномена одражава нивелисање разлика при разумевању појмова метафизичке провенијенције (нпр. душе), увиди изнети у тексту аутора *Уликса* чине уочљивијим специфична својства „Јавне птице”, запажена и у нашој критици: „Дединчева птица (...) долази као зора, *изнутра осветљава ствари*, удахњује им радости, али их *брзо оставља*” (Петковић 1968: 103) (подв. Г. К.).

У фокус се, дакле, доводи искуство епифаније поступком који остаје у оквирима модернистичке перспективе, али којим се, у ствари, предочава ширина спектра могућег епифаничног доживљаја. Другим речима, може се запазити да назначени, несвакидашњи увид у појаве и ствари, ојачан независно до воље субјекта, и то до нивоа препознавања несводиве стране материје (ипак лишене трансцендентне основе) – не остаје само у равни изненађујућег откривања нових „лица” природе (мада је тај облик епифаније најевидентнији у поеми): „Сину, – на трулој грани раствори се цвет. Развија листове споре. Ах, прва птица прну кроз небо отворено! (...) Та птица додирнуће све редом (...) *Угледах је – ухватила се за грану. – Зора се љуља*” (83). Може се, заправо, казати, да Дединчев поступак рефлектује важан искорак: саодносом неколико фактора – најпре надреалистичке метафорике центрифугалних семантичких одјека, затим лајтмотивских нити које делимично кондезују значењску сферу, те изразитог дисконтинуитета, прекида, „процепа” у изразу, поготово на прелазима са стихова на прозно-поетски ток, и, наравно, раслојавања графема по непотпуно прозирном принципу – у ствари се сугестивно упућује на непредвидљивост епифаничног тренутка, на замагљење дистинкције између рационалног и несвесног, на извесну мотивисаност епифаничних увида управо подстицајима из сфере која генерише сновиде токове. Тако се манифестује и једна од кључних врлина „Јавне птице”: на препознатљив начин се имплицира самосвојна представа епифаније,⁸ њена изразита зависност од измичућих несвесних токова, и то пре свега несвакидашњим укрштајем упадљиво конструктивних аспеката текстуалне организације, и делинеаризације, дехомогенизације тока означитеља подобно неспутаном раду песничке имагинације. Семантизација наведеног „додира” на плану поступка наговештава размере Дединчевог талента, будући да детаљи конструктивне природе дају функционалну потпору управо компонентама израза повишене контингенције, по аналогiji ближим обзнањивању епифаничног увида.

⁸ Аналогija са Џојсовим ставовима је пре подстицајна, него што обавезује на доследно преликавање, поготово што знаменити романописац упућује и на аналитичке аспекте „пута” свести до епифаније, што је, свакако, страно духу Дединчеве поезије.

Није неоправдано на крају констатовати да се у обе анализиране поеме манифестује ретко плодотворан сусрет средстава која умањују утисак спонтанитета, и уметничких поступака препознатљивих по непредвидљивости динамике исказа и слика. Дединац је аутор који је стремио лирском предочавању врло интригантних аспеката егзистенције – близине извора говора и емотивног излива субјекта, дестабилизације подељености између свесног и несвесног, снаге епифаничног доживљаја – успевајући да створи услове за врло узбудљиве и разноврсне реакције рецепијентске свести.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2006: Bašlar Gaston, *Zemlja i sanjarije o počinku*, Čačak: Gradac.
- Брајовић 2000: Brajović Tihomir, *Teorija pesničke slike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Вучковић 1972: Vučković Radovan, *Književne analize*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Дединац 1972: Дединац Милан, *Ноћ дужа од снова*, Нови Сад: Матица српска.
- Дединац 1957: Dedinac Milan, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.
- Ингарден 1971: Ингарден Роман, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд: СКЗ.
- Николић 1978: Николић Милица, *Десет песама: Вучо, Матућ, Дединац, Ристић, Давичо*, Београд: Вук Караџић.
- Норис 1990: Noris Kristofer, *Dekonstrukcija*, Beograd: Nolit.
- Олсон 2009: Olson Liesl, *Modernism and the Ordinary*, Oxford: Oxford University Press.
- Оутли 2005: Outli Kit, *Emocije*, Beograd: Clio.
- Петковић 1968: Petković Novica, *Artikulacija pesme*, Sarajevo: Svjetlost.
- Џојс 1975: Džejms Džojcs, „Junak Stiven – najzad o epifaniji”, *Roman*, Beograd: Nolit. 158–160.
- Такер 1985: Tucker F. Herbert, “Dramatic monologue and the Overhearing of Lyric”, *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, ed. Chaviva Hošek, New York: Cornell University Press. 226–246.
- Цветковић 1993: Цветковић Новица, *Поетика Милана Дединца*, Београд: Интер ЈУ Прес.
- Хамбургер 1976: Hamburger Kate, *Logika književnosti*, Beograd: Nolit.

Горан П. Корунович

ПОЭТИКА РАННЕЙ ЛИРИКИ МИЛАНА ДЕДИНАЦА: ОТ ЭВОКАЦИИ ДО ЭПИФАНИИ

Резюме

В данной работе представлены основные поэтические свойства поэм „Зорило и Ночило” и „Явная птица”, являющихся особенными для раннего периода творчества Милана Дединаца. Мы старались выделить доминирующие художественные приёмы и истолковать самые значимые семантические результаты. Поэтому особое внимание уделяется тонким сплетениям лирического и драматического жанров в первой названной поэме, и сложным импликациям введённых имён (Зорило, Ночило). Также раскрывается утончённая тематизация соотношения речи и письма. Кроме того, учитываются последствия разнообразного графического обозначения частей „Ночных гаданий” и „Явной птицы”. При анализе последнего стихотворения, подчёркивается само понятие эпифании, а также виды её внушения.

Александра Р. ПОПИН*
Државни универзитет, Нови Пазар

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

СОЛАРНИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ

Бројни мотиви у поезији Васка Попе повезани су са елементима архајских начина мишљења (словенски/српски мит, српска усмена књижевност и веровања, фолклорни облици, алхемија, грчки мит итд.). Многи од њих имају заједнички именитељ – Сунце, тако да је очито присуство још једног архајског мишљења, заједничког многим културама, које се очитује у представама космичке борбе између мрака и светлости. У раду полазимо од тезе да соларни мотиви у поезији овога песника чине својеврсни систем. Наиме, може се повући једна основна линија око које се мотиви групишу, на чијим су супротним половима дневно и ноћно сунце. Дневно представља апсолутно позитивни животни принцип, док се ноћно јавља у два различита облика *подземно сунце* (сунце у свом ноћном пребивалишту) и *црно сунце* (симбол зла, дезинтеграције, мрака, хаоса). Анализом поменутих мотива у осам књига песама покушаћемо да покажемо да је поетско исходште целокупне Попине поезије соларни космогонијски мит.

Кључне речи: Сунце, подземно сунце, црно сунце, космогонија, соларни мит, Бог, Перун.

Поезија Васка Попе многоструко је повезана са елементима архајских начина мишљења. Могло би се чак рећи да они чине један од најјачих подтекстуалних темеља на којима ова поезија почива, било да је реч о словенском/српском миту, српској усменој књижевности и веровањима, неким фолклорним облицима, алхемији или, пак, о другим културама, попут грчке. Анализирајући и упоређујући неке од тих елемената, дошли смо до тога да немали број њих, без обзира на то одакле потичу, имају заједнички именитељ – Сунце. Наиме, ако посматрамо свих осам књига песама Васка Попе у целини, а свака друга перспектива би и била непотпуна, примећујемо да насупрот, до сада често помињаном, песимизму и мраку коегзистира и принцип светлости, тј. соларног, те тако, грубо речено, та два принципа образују својеврстан дуалистички пар. У Попиној поезији очито је присуство једног архајског мишљења, заједничког бројним културама, које се очитује у представама непрестане космичке борбе између поменутих двају принципа, те се пажња коју овај песник посвећује соларном може изједначити са својевр-

* aleksandrapopin@sbb.rs

сним култом. Покушаћемо да, овом приликом, означимо неке од кључних тачака ове тезе.

С обзиром на то да у поезији Васка Попе постоји мноштво соларних мотива, било да доминирају у песми/циклусу/књизи, било да су расути у фрагментима, и да би анализа свих њих превазишла оквире овога рада, одлучили смо се да, маркирајући одређене мотивско-тематске групе, покажемо да у поезији овога песника постоји одређени систем по коме соларни мотиви функционишу. Сматрамо да елементи соларног култа имају веома важну улогу без обзира на то да ли се пева о, ако се може рећи, интимном свету лирског субјекта, или о великим епским, историјским, космичким темама. Видећемо, такође, на који начин песник компонује соларне елементе различитих културолошких димензија, па се тако они често преплићу и допуњавају значењски песму, али оно што је евидентно јесте њихово заједничко изходиште.

Анализирајући мотиве везане за Сунце, можемо повући једну основну линију око које се већина њих групише. На супротним половима ове линије јесу дневно и ноћно сунце. Дневно сунце би представљало апсолутни позитивни животни принцип. Оно се у овој поезији манифестује како у свом експлицитном тако и кроз низ другачијих обличја (соларни атрибути, симболи, па све до соларног божанства). Без обзира на то о којој од ових манифестација је реч, та позитивна суштина не изостаје. С друге стране, ноћно сунце се јавља у два функционално различита облика. Први би био *подземно сунце* (сунце у свом ноћном пребивалишту), које нема негативни предзнак, а други – црно сунце, које је у потпуности представа Сунчеве супротности (симбол зла, дезинтеграције живота, мрака и хаоса).

И на небу и под земљом

У древној религији и миту многих народа, па и Словена, Сунце је узимало веома значајно место (в. Чајкановић 1994: 322–335). Изходиште тих религија било је у соларном култу, тј. повезивању врховног божанства са Сунцем (нпр. мисирска божанства Ра, Амон, Хорус, Озирис).¹

Поменули смо већ песме Васка Попе које певају о интимном свету лирског субјекта. Ове песме груписане су у кругу песама *Далеко у нама* књиге *Кора*. У њима је посебно важно запазити успостављене везе између људског тела и света. Те везе воде порекло из митског мишљења, у коме је човек на својеврстан начин био мера свих ствари у моделовању света, тј. *полазна тачка или тачка рачунања при моделовању налазила се код човека самог*:

¹ ...за понеке се народе, Масагете и Либлиане, на пример, чак каже да су једино обожавали сунце(...) Нарочито је био значајан култ сунца у Сирији и отуда пренесен у Рим; са Митром култ сунца прешао је такође у Рим и у све римске провинције (...) У јелинистичком синкретизму сви велики богови имали су тенденцију да постану соларна божанства... Култ сунца био је добро познат и старим Германцима (...) и Галима... Што се тиче Словена, нарочито много докумената о култу сунца налазимо у руској старини... И код Срба има јасних остатака тога култа (Чајкановић 1994: 324–323).

у његовом телу. Оно је послужило и за најранију, почетну човекову оријентацију у простору (в. Петковић 2004: 226). За ову врсту мишљења било је карактеристично то да човек покушава себи објаснити и приближити свет помоћу слика сопственог тела. Дакле, непознато се одражавало у познатом. Сличан модел примењен је у кругу *Далеко у нама*, али по, рекли бисмо, обрнутом принципу. Наиме, овде се човек у својој телесној и емотивној димензији тумачи сликама света који га окружује. Међутим, без обзира на то, механизам је остао близак оном архајском – и овде се непознато (у овом случају емотивни живот лирског субјекта) појашњава познатим – сликама реалија. У складу са тиме, Пона је извео на сцену и соларне мотиве, при чему они овде представљају дневно, позитивно Сунце, симбол живота и креације. Песме, најшире речено, говоре о двоје људи угрожених ратном пошасту, којима је међусобна љубав уточиште и представља сопствени микрокосмос. И у том космосу постоји извор живота и покретачка снага именована сунцем, а оно потиче од самих лирских субјеката. Заправо, они су једно другоме сунце: *На небу твојих речи / Сунце не залази*² (65); *Твоји дланови обасјавају / Наше две замишљене грудве земље / Кад сунце касни* (70); *Руке твоје отварају ми дан* (71); *Гледам те / Ти ме не видиш / Између нас је слепо сунце* (72); *Претварам се сав у сунце / Над твојим ружним сном* (78); *У длановима мојим / Залазе и свићу / Јабучице твоје* (79). Видимо да је сунце овде приказано у виду самих лирских субјеката, али и као руке/дланови и јабучице. Избор руку можемо тумачити тиме што су оне, на одређени начин, метафора стварања – креације, али и исказивања емоције додиром. Јабучице, тј. очи, можемо повезати такође са емоцијама које оне зраче, али и са њиховом митолошком димензијом, која је у вези са светлошћу *при чему оне не само да опајају светлост споља, него као да и саме њоме зраче* (СМ 2001: 487), што је, опет, у блиској вези са сунцем, односно постанком очију по апокрифним сижеима код Руса и Бугара, где се каже да је Адам добио очи од сунца: *као што сунце сија, тако и човекове очи дању гледају а ноћу спавају* (СМ 2001: 7).³

Као што Чајкановић каже, *једно од горућих питања у вези са религијом сунца јесте: шта бива са сунцем преко ноћи*. За то је постојало више веровања. Једно од њих је било то да сунце сваког дана, по заласку, умире, а да се изјутра рађа ново. Међутим, много учесталије било је веровање да Сунце ноћу светли у доњем свету, мртвима, и *код нашег народа постоји веровање да сунце ноћу пролази кроз доњи свет, кроз који га преноси Бог тога света* (Чајкановић 1994:330). Сматрамо да су управо из тих веровања произишли неки од мотива у појединим Попиним песмама.

У трима песмама различитих књига уочавамо релацију крв – река – сунце. Прва од њих је *Разговор* из књиге *Кора*, циклуса *Опседнута ведрина*: *Зашто се пропињеш / И обале нежне напушташ / Зашто крви моја // Куда да те пустим / На сунце // Ти мислиш пољубац сунца / Ти појма о томе не-*

² Сви цитати биће навођени по издању из 1980, односно 1981. за књигу *Рез*, тако да број у загради означава страну на којој се стихови у књизи песама налазе.

³ Као што је око један од симбола сунца, тако је и јабука, па увиђамо релацију јабучица – јабука – сунце.

маш / Понорнице моја (14). Крв у веровањима готово свих народа света представља живот, и у њој се налазе живот и душа (СМР 1998: 258). Исто тако, она је настала од морске воде, јер се читавог живота креће као морски талас (СМ 2001:7). У наведеним стиховима очито је да крв представља живот, и да је системом метафора означена као река.⁴ Водени ток, који симболише крв, замењен је реком, што не одступа много од почетног веровања, заправо, оно је само доживело трансформацију, али течност и покретљивост јесу заједничке особине које су задржане, без обзира на измену. Намеће се питање зашто река крви тежи сунцу. Да бисмо дошли до одговора, издвојићемо следеће стихове из песме *Бој на Косову пољу*, циклус *Косово поље*, књига *Усправна земља: Из смртно рањенога гвожђа / Река наше крви извире / Тече увис и увире у сунце* (36). Видимо да крв косовских ратника отиче у Сунце. Могли бисмо се држати става да је реч о симболици проливане херојске крви и њеног значаја за род, те да се стога она огрће соларним мотивима. Међутим, ближи смо мишљењу да је заправо реч о транспозицији веровања о ноћном сунцу, које осветљава свет мртвих, додуше овде заиста *посвећених*. Имајући ово у виду, не тежи ли крв лирског субјекта из песме *Разговор* управо таквом увиру. Дакле, без обзира на то што се каже да она одлази *на сунце* и *увис*, веома је могуће да је реч о поменутом веровању, тј. одласку на онај свет.⁵

Ноћно сунце, тј. веровање о његовом подземном боравку, нашло се и у два песмама књиге *Кора*, циклуса *Списак – Кромпир* (42) и *Пузавица* (40). То сунце овде нема предзнак смрти (онога света). Оно овде обасјава подземље, али се доживљава као одраз овоземаљског, односно, веровања да и у тој димензији све функционише као на земљи, у свету људи, при чему би површина земље била оса симетрије. У подземљу би такво сунце било додатна енергија која подстиче раст и плодност. Тако је у овим песмама – загонеткама пузавица *Најнежнија кћи / Зеленог подземног сунца*, а кромпиру,⁶ који је *загонетно мрко лице земље у срцу сунце спава*, и он проговара *поноћним прстима језик вечног поднева*. Очита је покретачка енергија *зеленог, подземног сунца*, која је уткана у живот биља, а потиче од сунчевог двојника.

Црно,⁷ односно, поноћно сунце као симбол деструкције јавља се у Попиној књизи песама *Споредно небо*. Читава ова књига могла би се означити као стиховани космогонијски мит, у коме се води борба између мноштва – *ми* против *једног* – силе (при чему *он* није људско биће) за настанак новог света новог човека. Међутим, осим те борбе, можемо уочити и ону која се води унутар самих људи, а узрокована је сукобом између исправних и лажних циљева. Свет за који се ваља изборити требало би да буде укореењен у род

⁴ Код Попе је често крв представљена као река (в. и циклус *Далеко у нама*).

⁵ Можда би било сувише слободно на овом месту учитати и веровања о оном свету који се налази негде иза мора, те да се *пуштањем воде* (на Велики четвртак) речним током може *послати порука* покојницима.

⁶ Латински назив за кромпир је *solanum tuberosum*, што би у слободном преводу значило сунчани гомољ/кртола. Верујемо да је ту чињеницу Попа узео у обзир певајући о овој биљци.

⁷ Црно сунце проналазимо и у песми *Смрт црнога Ђорђа*, круг песама *Ђеле-кула*, књига *Усправна земља*, али оно овде представља сунце у обитавалиштву мртвих: *Глава ће му сијати / Крунисана црним зрацима / Црнога сунца // Када се пробуди* (48).

и светлу традицију. Без обзира на то о којем од сукоба је реч, оно што им је заједничко јесте борба између мрака и светлости. Што се соларних мотива у овој књизи тиче, они су најзаступљенији у круговима *Подражавање сунца* и *Липа насред срца*, мада су и *Размирица* и *Раскол* вишеструко њима прожети. Овом приликом обратимо пажњу на прва два.

Читава књига песама *Споредно небо* подтекстуално кореспондира са два традицијама – алхемијском (в. Урошевић 1981: 34–35; Урошевић 1983: 35–50; Радуловић 2011: 530–539) и митском. Мотиви за које можемо рећи да им припадају толико су испреплетани да би се поједине песме могле сасвим слободно тумачити у два кључа, но, наравно, најтачније је вршити анализе узимајући у обзир оба. Влада Урошевић каже да се читав циклус *Подражавање сунца* може тумачити кроз *призму алхемичарске симболике*, те да седам песама овога круга представља *седам ступњева једног (очигледно недоведеног до успешног краја) процеса добијања Камена мудрости, „освајања златног руна”, крајњег циља Веледела* (Урошевић 1983: 38). Исти аутор наводи да би *црно сунце* представљало *putrefactio* – први ступањ у процесу трансмутације, а да је његово рађање из *црног јајета, после његове црвене, зелене и модре фазе знак повратка на сам почетак, знак неуспеха операције* (Урошевић 1983: 38), те да је сунце рођено из *црног јајета један свет изокренутих закона, свет који се не може даље развијати, један мртворођени свет* (Урошевић 1981: 34), о чему сведоче и стихови у којима се наводи да то *излежено сунце: Заходило није уопште / Али ни исходило није // Позлатило је у нама све / Озеленило није ништа / Око нас око тога злата* (47). Оно што бисмо у овом кругу песама довели у везу са митским јесте персонификације сунца (*старо сунце* и *син сунчевић* у песми *Смрт сунчевог оца*), као и помињање *липе, јабуконосца* и *дванаест огњених грана*, при чему се последња два именована односе такође на сунце. Дакле, можемо рећи да, кроз укрштаје двеју традиција, у стиховима овога циклуса видимо борбу за васкрсење *старога, родног, завичајнога сунца*,⁸ што би представљало успостављање новог система у коме ће се човек изборити за своју праву суштину, оличену у духовном (јер и идентитет укорењен у древност, али и досезање Веледела, чији прави циљ није добијање злата у неограниченим количинама, већ духовно узвишење, јесу заправо изходиште ове борбе).

О *неправилном* трагању за сунцем, усред мрака, певају у кругу песама *Липа насред срца: Песма младе истине* (63), *Кроћење бодержа* (65), *Страдање златног траношца* (67) и *Липа насред срца* (69).⁹ Један од централних мотива ових песама представља липа смештена *насред срца*.¹⁰ *Прича* о мраку и несталом Сунцу се наставља. Персонификована истина говори о месту и

⁸ О том и таквом сунцу пева се и у песми *Стећак*, круг *Чуваркућа*, књиге *Кућа насред друма* (15). С обзиром на то да је песма испевана 1952, може нам послужити као један од кључева и за тумачење књиге и циклуса о коме говоримо: *И вероватно, одавде потиче коришћење симболичког и метафоричког инструментарија соларног мита у поезији Васка Поне* (Антонијевић 1983: 59).

⁹ Ове песме сачињавају и својеврстан *подциклус* овога круга песама.

¹⁰ Место где се налази липа наводи нас на мишљење да је она заправо дрво света (центар, осовина), због повезивања са срцем, централним покретачем живота у организму.

доласку – *сазревању* сунца, које ће се појавити ако *лирско ми* буде умело да гледа, међутим, оно се понаша попут људи који су исмевали пророке: *Исмејали смо песму / Ухватили и везали истину / И ту је под липом преклали* (63). Дакле, у питању је *наопако* понашање, о чему пева и песма *Кроћење бодержа*. Да је реч о липи као божанском дрвету, али и соларном божанству за којим се трага говоре стихови: *Поклонили смо се дубоко / Липи насред срца* (65). У овом подкругу песама посебно је интересантан мотив *златног тронишца*. Посезање за овим мотивом досада је тумачено везом са алхемијом (в. Радуловић 2011: 532), али сматрамо да је то сувише једнострано мишљење. У песми *Страдање златног тронишца* он је представљен као нешто за чију се безбедност стрепи. Златан је и хром, што га доводи у везу са некадашњим претпостављеним врховним божанством,¹¹ а види се да је у потрази за оним претком или потомком који би заузео божански престо, тиме донео нови живот – светлост – Сунце и тако растерао дуготрајни мрак: *Хтео је свакако да ископа неког / Ко је на њему већ седео / Или некога ко ће тек седети* (67). У последњој песми овога круга *Липа насред срца* сунце се помиње вишеструком номинализацијом: директним именованем, бројем дванаест¹² у збиру облака, али и самим благом које испод липе треба ископати. Благо се налази у котлу (који је такође довођен у везу са алхемијом), закопаном испод сеновитог дрвета. Да је реч о благу, иако се помиње закопано сунце, наводи нас то да у традицији појам блага не означава само материјалну вредност *јер, благо не обухвата само имање, већ и добро уопште, драгоценост и материјалну и духовну* (Карановић 1989: 46). Исто тако злато је и *светлост и сунце, давалац живота, а у вези са култом мртвих у усменој традицији уопште, па и у нас. У оквиру истог култа, а у вези са закопаним благом, (златом) тумачена је и борба космичких сила светлости и таме, чиме би се, онда, кроз причу репродуковала ситуација прастварања, и она би попримила сакрални митски смисао* (Карановић 1989: 46–47). Складно томе, сматрамо да се ископавање котла у овој песми може тумачити управо на такав начин. Уз то, и *повлачење котла у дубине срца*, такође је у вези са традицијом, којој је познат мотив непрописног ископавања блага, при чему се оно повлачи још дубље у земљу. Као и у првој песми, и овде долази до жртвовања у коме страда липа: *Посекли смо липу да се огрејемо / Хладно нам је било око срца* (69), тако да у недостатку владара – божанства – Сунца, старо култно дрво има улогу извора топлоте – живота. Дакле, потрага за извором живота и овога пута била је неуспешна, тако да се у хаосу мрака борба наставља, а заменски извори нису дугога века, поготово што су трагаоци евидентно невешти у потрази.

¹¹ Тронижац бисмо могли довести у везу и са широм симболиком по којој *свети тронижац* представља везу са прорицањем при чему испољава вољу богова. Уз то иде и податак да је Хефест био *врстан стручњак за прављење светих тронижаца; он је направио тако изузетне тронишце да су могли потпуно сами отићи до боравишта богова и вратити се одатле*. Тако су тронишци помагали у проницању божанских тајни. Осим тога т. је и знамен аполонијске мудрости (РС 2004: 991–992). Све наведено се, очито, може повезати са значењима деловања тронишца у овим песмама.

¹² Дванаест је један од сунчевих бројева.

Бог и Сунце

Сунце је имало велику улогу у бројним светским религијама и *кад није божанство, сунце је код многих народа приказивање божанства (уранска епифанија)* (РС 2004: 898). Што се старе српске религије тиче, најчешће се упућује на Чајкановићев покушај реконструкције врховног божанства, при чему је главни светац, који је преузео његове функције Свети Сава. По Чајкановићевом мишљењу, *стари врховни бог произашао је из териоморфног божанства у лику хромог вука, које је сазивало вукове и одређивало им плен. То божанство је касније антропоморфизовано и оно је постало „вучји пастир” и заштитник стоке, што је, у ствари, хипостаса бога доњег света (какав је био грчки Хермес, германски Водан, словенски Велес). Представе о старом богу подземног света временом су пренете на светог Саву* (Раденковић 1997: 179–180). Са друге стране, постоји и следеће мишљење: *нема сумње, Перун је био кана српског, хрватског, бугарског и руског пантеона* (Петровић 2004: 394). Дакле, по томе би врховни бог био *ратни бог и бог сунца, громовник и муњобија; соларни бог и пророк, као и неко ко одлучује о судбини* (Петровић 2004: 383).

Чињеница је да на основу анализа Попине поезије, посебно књига *Усправна земља и Вучја со*, можемо видети како је, између осталог, као основа за креирање ликова Св. Саве, Вучјег пастира и вука, послужила доминирајућа Чајкановићева теорија. Међутим, с обзиром на то да када су облици усмене књижевности у питању од којих *ниједан не функционише као преузет модел уметничког исказа*, већ се они *најчешће синкретички прожимају, дезинтегрисаних природних својстава и суптилно реинтегрисани у Попиној песничкој радионици* (Самарија 1997: 160), исто се може рећи за елементе преузете из српске/словенске митологије. У складу са тим, у представама наведених митских *ликова* у Попиној поезији пронаћи ћемо атрибуте везане за бога доњег света, али исто тако и за соларног громовника Перуна. Тако ће Свети Сава у истоименој песми (25) бити праћен веригама, вуковима и петлом, али ће му у *риђој бради засутој липовим цветом муње и громови играти жмурке*; летеће, као вучји пастир, небом на белцу, чекајући душе косовских бојовника (*Бој на Косову пољу*, 36), али *тимариће громове и муње сапете у књижуринама (Живот светог Саве, 24)*.¹³ Између кипова хромог вука *рашће свете коприве (Поклоњење хромоме вуку, Вучја со 14)*, *нудиће му се венац перуника исплетен по мери његове главе* (исто, 15), а он ће *ходати са дванаестеликим сунцем на језику исплаженом до земље (Трагови хромога вука, Вучја со, 59)*. Видимо, дакле, Попино упориште у научној мисли, када је реч о бројним мотивима *вучјег круга*, али исто тако и чињеницу да песник од ње одступа, уплићући у њих нити везане за соларног, громовитог Перуна,

¹³ Та улога громовника, која га зближава са „легитимним” Перуновим наследником у хришћанској религији, св. Илијом, односно по којој је и св. Сава наследник словенског бога грома, у Попиној иконографији и кореографији постаје првостепена (Петров 1980: 70–71).

а на тај начин изнова *осветљавајући* опевана збивања у *земљи и времену мрака*.

У књизи песама *Усправна земља* постоји још низ соларних мотива који су у релацији са божанским. Ова књига вишеструко кореспондира са српском средњовековном традицијом (в. Петров 2008: 5–66), почевши од првог циклуса који пева о манастирима, преко *Косова поља*, па до *Повратка у Београд*. У складу са тиме, извесно је и колико је повезана са православним хришћанством. Отуда не би смело да нас изненади то мноштво соларних мотива, који би требало да потичу баш из хришћанске иконографије, јер: *Византијска и староруска химнографија упоређивале су Христа с „праведним сунцем”, а хришћанство – са светлошћу која долази од њега. Исуса Христа су такође називали „незалазећим”, „истинским”, „разумним”, „мисленим” сунцем, а понекад и „Богом-сунцем”* (СМ 2001: 522). Тако бисмо мотиве сунца и могли повезати са наведеним: *Корачаш седмовратна / У пратњи свог женика сунца; Пркосиш и сунцосеку / И житосквртитељу (Жича, 16); И на темену јој саградила / Седам сунцомоља (Сентандреја, 19); Умио сам лице у рајској реци/Обрисао га о скуте сунцородице/Надвијене над торњевима (...)* *Кренуо сам ка великој капији / Отвореној нада мноу у зениту (Повратак у Београд, 53); Суце те чува / У златном своме ћивоту / Високо над лавезжом векова (Београд, 59); Држи на длану своју одсечену главу / Светлозарну своју задужбину / И сунчеву намесницу / У свеопштем мраку (Венцоносац са Косова поља, 37). У овим стиховима очите су везе сложеница сунцосек – главосек,¹⁴ сунцомоља – богомоља, сунцородица – Богородица, уз које и остали соларни атрибути потичу из поменуте традиције, тако да је овде Сунце оличење Христа, односно Бога. Међутим, Попа чак и у овим песмама не дозвољава једносмерност тумачења, те врло дискретно изнова провлачи мотиве из прехришћанске равни. У песми *Сентандреја* (19), последњој у циклусу *Ходочашћа*, каже се, између осталог: *Запалила си испод кубета / Седам стараца храстова / И прелила их вином // Ослободила из жара седам гугутки / Отпојала си седам вечерњи // Помирисала си цвет перунике / Затворила се у небеску круницу / И заћутала*. Дакле, поред читавог средњовековног окружја у овом низу песама, на самом његовом крају, у мотивима *стараца храстова* и *цвету перунике* видимо атрибуте Перуна, бога грома. Исто тако, у песми *Небојша кула (Повратак у Београд, 56)*, где је кула насликана као борац против мрака,¹⁵ која по *целу ноћ лети небом и с црним огњевима се бије за сун-**

¹⁴ Порекло сложенице *сунцосек* можемо пронаћи у једном од атрибута Св. Јована – *Главосек*, чији се дан смрти одсецањем главе слави као празник Усековање. Са друге стране, ова сложеница код Попе може бити и у вези са Ивањданом, празником који слави рођење Св. Јована, јер обреди и народна веровања везана за овај празник *несумњиво су остаји многобожачког соларног празновања летњег Сунчевог солстиција* (в. СМР 1998: 209–211; 396–398; 446). Ипак, највероватније је сунце из ове речи у директној вези са Христом, јер Доментијан, пишући о Жичи, назива овај манастир невестом из *Песме над песмама*, тј. невестом Христа, који је небески женик (в. Доментијан 1938: 168).

¹⁵ Сличан мотив имамо и у песми *Очи Сутјеске (Кућа на сред друма, 34, 36, 38)*. Мотиви борбе за сунце, у обе песме, потичу из веровања о али и аждаја, које покушавају да попију/прождеру сунце (СМ 2011: 5, 6).

чево наслеђе, у завршним стиховима проналазимо: *Не бојиш се никога / До родитеља громовника*. Овде изнова видимо да се у поезији Васка Попе, баш као и у народној традицији, попут палимпсеста, наслојавају различити слојеви, који припадају веома удаљеним временским димензијама, али се стичу у заједничком простору – песми.

Мотив који потиче из веровања о Сунцу као божанству истиче се и у песми *Сусрет са праочевима* (43), у књизи *Живо месо*, при чему овде вук напада пре соларном него искључиво хтонском принципу што се да закључити из стихова: *Споразумевају се боље са вуковима / Него с људима / И клањају се једино сунцу / Свакога јутра и вечери*. Спој веровања у митског претка, односно врховно божанство, и његову везу са сунцем, али овога пута отворено у складу са његовом соларно-хтонском природом, тј. дневно-ноћним кретањем сунца, видимо у песми *Вршачки идол (Живо месо, 12)*: *Он је некада држао сунце / У вуџим својим зубима // Играо се њиме боговски / Узносио га на небо/И сносио под земљу*. Са овом повезана је и песма *Вршачка колица (Живо месо, 46)*. На први поглед чини се да је реч о потпуно истом мотиву, јер и овде видимо вука као божанство, и Сунце, које је *његова играчка*, без које он (свргнут) *није нико и ништа*, међутим, пажљивијом анализом, откривамо још један значењски нанос, који потиче из грчке митологије. Наиме, помињањем *колица, два точка и упрегнутих патака*, као и тога да наслов не гласи случајно *Вршачка колица*, Попа нас директно упућује на један археолошки налаз. Реч је о вотивним колицима, налазу из Дупљаје, која се чувају у Вршачком музеју. Претпоставља се да је реч о налазу који се везује за делфског Аполона. Аполон је у почетку представљан у вези са лунарним принципом, а касније се препознаје као *сунчани бог, бог светлости* (РС 2004: 24). Једна од функција му је била заштита њиве, сетве и усева, био је бог смрти, а тек од 6. в. пре наше ере поистовећује се са Хелијем и постаје бог Сунца (РГИРМ 2000: 41). По рођењу, добио је од оца Зевса – златну митру, лиру и кола са запрегом лабудова (н. д. 39). Видимо, дакле, да у овим двама песмама егзистирају два различита митска слоја – овога пута српски/словенски и грчки. Без обзира на њихову привидну различитост, они су овде међусобно усаглашени, што се види из поменутих мотива. Сагласно томе, када је о соларним мотивима реч, односно истицању божанског у Сунцу и обрнуто, Попа посеже и за слојевима европског мита. Међутим, он у песми *Поштовање осовине (Рез, 37)* иде и даље, тако што певајући о јужноамеричким домородачким народима помиње и често веровање у соларним религијама да божанство – Сунце иде колима по небу:¹⁶ *Стари народи Инке / Маје Олмеци Астеци / Нису знали за точак // Као да нису видели / Како сунце не иде пешице по небу*.

¹⁶ У култу и народним представама сунце се често замишља као котур или точак. Таква представа била је позната још Мисирцима и Вавилоњанима, Индоаријевцима, па онда Грцима, Римљанима, Германцима, Галима. Таква представа није била непозната ни Србима и другим Словенима (...) сунце које се вози у колима такође је старинска представа и српска и опште словенска; њу, уосталом, такође налазимо у старом веку код Вавилоњана, Индоаријевца, Грка (...) (Чајкановић 1994: 327–328).

Поезија Васка Попе садржи много више примера за соларне мотиве од ових које смо навели. Сматрамо да би се сви они могли груписати око осе коју смо поменули на почетку. Видели смо да сунчана симболика има вишеструки значај у овој поезији, за коју би се у широком потезу могло рећи да је у свим својим равнима ослоњена на дуалистички сукоб двају принципа – мрака и светлости, хаоса и космоса. Без обзира на то да ли се пева о унутрашњој или колективној драми лирских субјеката, и из које је просторно-временске димензије песник захватио, сложили бисмо се са, више пута истицаним, ставом Дамњана Антонијевића да је *поетско исходите целокупне Попине поетске космогоније соларни мит* (Антонијевић 1976: 17).

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић 1976: Дамњан Антонијевић, *Усправна земља Васка Попе*, Нови Сад: Братство јединство.
- Антонијевић 1983: Дамњан Антонијевић, „Пркосна кућа слободе/Васко Попа: *Кућа насред друма*”, у: *Акција критике*, Нови Сад: Матица српска.
- Доментијан 1938: Доментијан, *Животи Св. Саве и Св. Симеона*, Београд: СКЗ.
- Карановић 1989: Зоја Карановић, *Закопано благо – живот и прича*, Нови Сад: Братство-јединство: Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофски факултет.
- Петковић 2004: Новица Петковић, „Увод у тумачење Попине поетике”, у: *Огледи о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Петров 1980: Александар Петров, „Васко Попа урлик и лавез”, у: *Поезија данас*, Београд: Вук Караџић.
- Петров 2008: Александар Петров, предг. у: Васко Попа, *Јутро мислено: немањићско доба: зборник средњовековне поезије*, Нови Сад: Академска књига.
- Петровић 2004: Сретен Петровић, *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу*, Београд: Народна књига.
- Попа 1980: Васко Попа, *Кора*, Београд: Нолит.
- Попа 1980: Васко Попа, *Непочин-поље*, Београд: Нолит.
- Попа 1980: Васко Попа, *Споредно небо*, Београд: Нолит.
- Попа 1980: Васко Попа, *Усправна земља*, Београд: Нолит.
- Попа 1980: Васко Попа, *Вучја со*, Београд: Нолит.
- Попа 1980: Васко Попа, *Живо месо*, Београд: Нолит.
- Попа 1980: Васко Попа, *Кућа насред друма*, Београд: Нолит.
- Попа 1981: Васко Попа, *Рез*, Београд: Нолит.
- Раденковић 1997: Љубинко Раденковић, „Вучја тема у поезији Васка Попе”, у: *Поезија Васка Попе: Зборник радова*, ур. Н. Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво Вршац лепа варош.

- Радловић 2011: Немања Радловић, „Алхемија у поезији Васка Попе”, у: 40. *Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 8–11. 9. 2010, Београд. 2, Српска књижевност и европска књижевност*, Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар.
- РГИРМ 2000: *Речник грчке и римске митологије*, Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СРЈ.
- РС 2004: *Rečnik simbola*, Alen Gerbran, Žan Ševalije, Novi Sad: Stylos.
- Самарџија 1997: Снежана Самарџија, „Трагом родне понорнице...’ (Симболи поезије Васка Попе и усмена традиција”, у: *Поезија Васка Попе: Зборник радова*, ур. Н. Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво Вршац лепа варош.
- СМ 2001: *Словенска митологија енциклопедијски речник*, Београд: Zepeter book world.
- СМР 1998: *Српски митолошки речник*, Ш. Кулушић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Београд: Етнографски институт САНУ: Интерпринт.
- Урошевић 1981: Влада Урошевић, „Атанор Васка Попе”, у: *Књижевне новине*, год. XXXIII, бр. 618, Београд, 10. јан., 34–35.
- Урошевић 1983: Влада Урошевић, „На темељима древних знамења: Нумеролошка симболика у композицији дела неких савремених југословенских песника”, у: *Градина*, Ниш, XVIII, бр. 7. 35–50.
- Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон.

Aleksandra R. Popin

THE SOLAR MOTIFS IN THE POETRY OF VASKO POPA

(Summary)

Numerous motifs in Popa's poetry are connected to the elements of the archaic ways of thinking (the Slavic/Serbian myth, Serbian oral literature and beliefs, folklore forms, alchemy, Greek myth, etc.) Many of them have a common denominator – the Sun, so that the presence of another archaic opinion common in many cultures, is evident in the scenes of the cosmic battle between darkness and light. The work starts from the thesis that the solar motifs in the poetry of this poet constitute a system which is one of a kind. Namely, it is possible to draw an axis around which motifs are grouped, and the *daily sun* and the *night sun* are at its opposite poles. The daily sun represents the absolutely positive life principle, whereas the night sun takes two different shapes: the *underground sun* (the sun in its overnight residence) and the *black sun* (the symbol of evil, disintegration, darkness, chaos). These motifs are analysed throughout the eight books of poems in attempt to prove that the solar cosmogonic myth represents the poetic source of the whole of Popa's poetry.

Марко М. РАДУЛОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд**

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ВАСКО ПОПА И СРЕДЊОВЕКОВНО НАСЛЕЂЕ

У раду се истражује значај и утицај поезике старе српске књижевности на Попино стваралаштво. Постхумним издањем Попине антологије немањићког доба *Јутро мислено*, стекли су се услови да се о елементима средњовековног песништва у Попиној поезији говори на филолошки и критичарски релевантан начин. У раду смо се ограничили на поређење појединих песама и циклуса из *Усправне земље* са песничким одломцима средњовековне књижевности како их је Попа приредио у својој антологији. Кроз поступак паралелног читања дошло се до откривања сродности главних песничких преокупација из *Усправне земље* са средњовековним мотивима, идејама и симболима. Тако се у раду говори о ходочашћу као вертикалном континуитету, слици Христа и симболу сунца и о Косовском завету као ехаристији. На крају се закључује да се средњовековно наслеђе у Попиној збирци не огледа само у сликама и мотивима које Попа преузима из наше старе књижевности и културе, већ и у нарочитом организовању фолклорних образаца и митских симбола, дакле у свеукупној структуралној устројености *Усправне земље*.

Кључне речи: средњовековље, поезика, религиозни симболи, ехаристија, митски и фолклорни образци, ходочашће, континуитет, традиција, мучеништво, историја, време, вечност.

Док је Попина поетска реактуелизација митског наслеђа и фолклорног слоја у његовој поезији у доброј мери проучена, дотле је његов однос према српској средњовековној култури више подразумеван него што је темељно истражен. Присуство и креативна делотворност средњовековно-хришћанске традиције за Попину поезику посматрани су углавном као дискретно сазвучје те традиције са фолклорним и митским током наше културе.

Елементи средњовековља могу се пратити у готово свим Попиним збиркама, али су најприсутнији и поетички најосвешћенији у *Усправној земљи* и као такви у тумачењима најчешће уочавани у виду тема, мотива, реминисценција, али и на плану песничког поступка и форме. Иако се знало и говорило о Попином раду на приређивању и објављивању текстова старе српске књижевности са Ђорђем Трифуновићем, тек су са постхумним објављи-

* marko.radulovic@ikum.org.rs

** Текст представља резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст (178016)* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

вањем антологије немањићког доба *Јутро мислено* (*Јутро мислено* 2008)¹ створени чвршћи разлози да се посвети већа и темељнија пажња Попином односу према српској средњовековној уметности и њеном значају за поетику и естетику овог песника.

Антологије које је приредио и предговори које је за њих саставио читани су и као аутопоетички записи. Тумачи су тако одредили главна изворишта Попине поетике – фолклорно наслеђе, хумор, ониричка обасјања. (Лалић 1997: 52) Сада је јасно да је и средњовековна уметност била четврти извор Попиног стваралаштва. Ниједно од четири исходишта не јавља се самостално већ се прожимају у целини Попине песничке визије.

У овом раду се нећемо експлицитно бавити антологијом *Јутро мислено* о којој су већ писали Александар Петров (Петров 2008), Марта Фрајнд (Фрајнд 2011) и други, већ ћемо елементе средњовековља тражити у Попиној поезији, и то најпре у *Усправној земљи*. Истражићемо динамику односа митско-фолклорног и средњовековног наслеђа у овој Попиној збирци.²

Ходочашће као стварање

За средњовековно поимање континуитета важан је процес идентификације. Али, док у митској свести идентификација подразумева да се субјект осећа истинским наследником својих предака, да су ситуације у којима се нахои подударне са онима у којима се налазио „свети предак”, дотле средњовековна, хришћанска философија историје овакво поистовећивање, које постулира кружно схватање времена, отвара према есхатологији тиме што сваки субјекат види као непоновљиву личност, позвану да собом доврши оно што су преци започели. Тако се гради заветна заједница која у исто време почива на идентификацији са прецима и непоновљивој улози појединца у извршењу историјског и егзистенцијалног призивања.

Од самог почетка *Усправне земље*³ развија се процес идентификације песничког субјекта са „вучјим пастиром”. Тиме његова улога постаје очување и продужење светосавског завета.⁴ На ходочашће се полази са „очевим штапом у руци”, сам пут који се следи јесте „свети пут”. Долазак ходочасника-песника у Хиландар („Приспео сам с пута / Прашњав и гладан / И жељан

¹ Сви наводи из *Јутра мисленог* дати су према овом издању.

² Због природе овог рада и ограниченог простора своје истраживање сузићемо углавном на поређење Попиних песама из *Усправне земље* и одговарајућих одломака из *Јутра мисленог*. Верујемо да би се дошло до вредних резултата који би потврдили још више значај средњовековне поетике за Попино песништво када би се поредила целокупна Попина поезија са класичним корпусом српске средњовековне књижевности, а посебно *Усправна земља* са *Србљаком*.

³ Сви стихови из *Усправне земље* дати су према: Попа 1997.

⁴ И у песмама где митско-фолклорна симболика превлађује, јављају се средњовековни симболи. Тако у песми „Савин извор” „биљурна вучја глава са дугом у чељустима” с једне стране упућује на Светог Саву као наследника старог српског божанства, док се, са друге, јавља дуга као старозаветни симбол завета склопљеног између Господа и Ноја и овде указује на светосавски завет.

другачијег света”) подсећа на бег Светог Саве на Свету Гору у песми „Живот светог Саве”: „Гладан и жедан светости / Напустио је земљу / И своје и себе”. У „Врачар пољу” из завршног циклуса *Повратак у Београд* песнички субјект откида липов лист и продужава свирку старца пастира у чијем лику се препознаје Свети Сава. Дакле, јасно је истакнута идеја континуитета савременог човека и светог претка, а сама песма се јавља као конституенс и носилац те духовне вертикале. *Усправна земља* свој пуни смисао и симболички потенцијал реализује управо у слици Београда као Небеског Јерусалима. У том смислу ходочашће је узлазак у невидљива духовна пространства која као аура лебде око материјалног простора; управо по томе ходочашће се разликује од обичног путовања. Оно је такође одређено „словима које свети пут испишује” и трима вучјим стопама које песнички субјект следи, те се тако разликује од пуког лутања. У песми „Вучје копице” каже се: „Идем у потрагу за правим својим оцем / који не може без мене да се роди”.

Потрага за прецима, за коренима свог постојања постала је једна од доминантних тема у књижевности двадесетог века. Код нас је посебно присутна у другој половини тога века, у поезији и у прози (нпр. Кишов *Пешчаник*). Та потрага показује да је промишљање традиције и прошлости увек двосмерно. Није само традиција та која одређује субјекта садашњости већ је и он тај који помаже традицији да се изнова васпостави, да траје, и који је притом и сам мења. Наведени Попин стих као подлогу може имати митолошке слике сачуване у фолклорним обрасцима, о чему говори Снежана Самарџија: „Паганску слику света Попа је варирао у својим песмама, појачавајући доживљај ослањањем на фолклорне образце: ’Идем у потрагу за правим својим оцем / Који не може без мене да се роди’. И, заиста, давно пре њега у усменим једноставним облицима успоставио се истоветан апсурдан поредак: ’Дјеца трче, а отац се још није родио’; ’Отац у колијевци, а син у сватовима’; ’Док се отац роди, син по кући ходи’” (Самарџија 1997: 175–176) Поред паганске подлоге слика о оцу који се кроз сина рађа има своје порекло и у српској средњовековној књижевности. Наиме, у односу Свети Сава – Свети Симеон долази до замене улога те се тако у похвали Светом Симеону монаха Теодосија пева: „Телесно родитељство / и духовно синовство повинув, / свом сину младићу у старости / послушан у пустињи, Симеоне, јавио си се” (Теодосије 1988: 45). Син Сава духовно рађа оца Симеона, као што Немања телесно рађа Растка. У *Вучјој соли* чини се да је на плану значења доминантнији средњовековни смисао него апсурдни који би се могао наслутити варирањем паганске визије света. Попине слике се тако јављају као слојевите, прави смисао често им даје оно што је на први поглед мање уочљиво, исказано у виду наговештаја и асоцијације. Како пише Е.М. Мелетински у *Поетици мита*, у митском мишљењу „порекло – у извесном смислу замењује суштину” (Мелетински 1983: 168). Дакле, у Попиној митопоетској свести као облику отпора испражњеној садашњости, ходочашће као потрага за пореклом, уједно је и потрага за својом изгубљеном и отуђеном суштином.⁵

⁵ „Морал патријархални, морал очеве поруке, трагање за трибалним језгром, морал мушкарца и мушкости – сав је у знаку отпора, пркоса, борбе против антиљудских порива” (Антонијевић 1996: 217).

Александар Петров наводи као могући контекст ходочашћа у *Усправној земљи* и путовање Светог Саве по „земљи народа свога” пошто се вратио из Свете земље. Петров се позива на Теодосијево *Житије Светог Саве* у коме се каже „у свима манастирима предаваше да се држе устави и обичаји иночког живота као што беше видео у Светој Гори и у Палестини и Азији.” (Петров 2008: 38). И сам песнички субјект збирке, по завршетку ходочашћа, постаје проповедник-стваралац: „Вратио сам се с пута / Да сазрело камење из завежљаја / Овде на тргу поделим.”. Не понавља ли тако Попин ходочасник лук који је и Свети Сава описао у Теодосијевом *Животу Светог Саве*? Своје путовање започиње жеђу за светошћу, жудњом за другачијим светом, напуштањем профаног простора, „себе и својих”, а завршава у поновном налажењу сопства и других, те у дељењу дарова стечених избивањем.

По споју фолклорних слика и симбола са хагиографским ликом Светога Саве важна је песма „Живот светог Саве”. Она нам даје могућност да испитамо тезу да Попа у свом поступку не користи превасходно и искључиво христјанизоване верзије паганских мотива, него да управо фолклоризује, закрива хришћанске елементе митским симболима. Често је фолклорно-митолошки слој само спољни вид слике, док је њен смисао, жариште које слике повезује у целину управо хришћанска духовност. Навешћемо „Живот светог Саве” у целини:

„Гладан и жедан светости
Напустио је земљу
И своје и себе

Ступио је у службу
Крилате госпде

Чувао им златоруне облаке
И тимарио громове и муње
Сапете у књижуринама

Потрошио је све своје године
Зарадио змијоглави штап

Узјахао је штап
Вратио се на земљу
И ту нашао и своје и себе

Живи без година без смрти
Окружен својим вуковима”.

После уводне строфе јавља се сиже типичан за бајку и за митске прелазне обреде. У замену за службу, избивање и контакт са оностраним силама, јунак добија чудотворни предмет. Међутим, бајковити симболи бирани су тако да средњовековни лик Светог Саве остане целовит. Фантастичне слике немају за циљ паганизовање и митизовање лика хришћанског светитеља већ се Попа служи тим видом портретисања јунака не би ли црквено-средњовековном лику светитеља дао већу универзалност преко архаичних симбола

и митотворних поетских образаца. Испод фантастичних слика положени су конкретни мотиви средњовековне црквене књижевности. Метафора „крилата господа” упућује на анђеле.⁶ „Громови и муње” су „сапети у књижуринама” – јасно је да се ово односи на свете књиге, пре свега на Библију која се у пемси „Школа светог Саве” назива „књигом господара света”. Змијоглави штап Антонијевић (Антонијевић 2008: 163–169) повезује са штапом који је Мојсије претварао у змију. Тиме се улога и значај Светог Саве за српски народ пореде са улогом коју је Мојсије имао за Израил. Овде се назире метафора често употребљавана у српској хагиографској литератури о српском народу као Новом Израилу. Међутим, змијолики штап је на још један начин повезан са средњовековљем. Александар Петров у предговору *Јутру мисленом* наводи следеће предање: „А у Лаври св. Саве Освећеног (V век), у долини Кедронској, живи још увек предање да је патрон св. Саве Српског завештао свој сребрни штап, са змијоликом ручком, великом светитељу, његовог монашког имена, који ће стићи са Запада да посети манастир. Када је након седам векова св. Сава, путујући са запада на исток, стигао у манастир, игуман и бротија су му поклонили тај, очигледно чудотворни штап” (Петров 2008: 38). Дакле, змијолики штап Светог Саве није само магични, чудотворни предмет као у бајци него је стварно на врху имао извајану змију. Нису, међутим, само слике и њихова поетска употреба оно што ову песму везује са једне стране за митолошко-бајковити свет, а са друге за свет средњовековног хришћанског предања. То је пре свега динамичка семантика песме чије значењске половине творе уводна и претпоследња строфа. „Гладан и жедан светости / Напустио је земљу / И своје и себе”. Овде је приказан типичан пут подвижника-аскете какав нам је познат из хагиографске литературе, па тако и оне о Светом Сави. Доментијан у мотивисању Растковог напуштања родитељског дома и престола наводи Христове речи у које је Растко поверовао: „Ко љуби оца или матер више него мене, није мене достојан; ко не узме крста свога и не иде за мном, није мене достојан”. Завршна строфа такође се слаже са представом Светог Саве из средњовековне књижевности: „Вратио се на земљу / И ту нашао и своје и себе”. После искуства аскезе Свети Сава постаје пастир свог рода. Лик Светог Саве у коме се динамички сучељавају Савина аутентична жеља за аскезом, са једне, и призивање Богом на пастирску дужност, са друге стране, посебно је присутан у Доментијановом житију Светог Саве. Уводна и претпоследња строфа Попине песме на дубљем нивоу кореспондирају и са прве две строфе Силуанове похвале Светом Сави како ју је Попа дао у својој антологији *Јутро мислено*: „Од славе одбегавши славу нађе, Саво / тамо откуда слава јави се роду. // Рода светлост вере светлост презре / и тиме роду светило јави се свему”. Дакле, семантика Попине песме „Живот светог Саве” смислом и поступком кореспондира са Силуановом „Похвалом Светом Сави: обе су изграђене на привидном парадоксу који у себи садржи више егзистенцијалне и духовне истине да онај ко себе чува губи све, а онај ко себе изгуби налази све ако нађе Христа.

⁶ По Псеудо Дионисију Аеропагити један од чиновна средње хијерархије су Господства.

У песми „Свети Сава” у лику светитеља спојене су, очигледно, фолкорно-митолошка и средњовековно-црквена традиција. Сваки симбол употребљен у опису лика двострук је по својој природи – уједно има паганско и хришћанско порекло, али је смисаоно јединствен зато што су разнородни извори откривени као комплементарни. Тако слика пчела које лете око главе Светога Саве и творе „живи златокруг” јесте паганска у свом основном слоју, она представља стопљеност јунака са природом, али и његову посебност и овенчаност природним силама. У свом пренесеном смислу она, међутим, упућује на светитељске ореоле какви су познати из хришћанске иконографије, док је сама пчела биће чији је значај у хришћанској симболици велики. Тако у западној Европи „пчелу радо називају ’Богородичином или Божијом птицом’ и важи за симбол душе”, док су „за Бернара од Клервоа биле обељје Светог Духа” (Бидерман 2004: 292–294). Такође, „сласт меда постала је симбол речитости, ’слатке као мед’, код светог Амвросија и светог Јована Златоустог” (Бидерман 2004: 292–294). Дар говорништва, проповедништва одговара и риђој бради Светога Саве „засутој липовим цветом” у Попиној песми, слици која је несумњиво прехришћанског словенског порекла. Вериге су атрубит који се у народној традицији и народном култу веже уз Светога Саву како пише Чајкановић: „...Врло је важно, наимае, да се баш Свети Сава доводи у везу са веригама... Ми, уосталом, знамо да су Вериге светога Саве чак *ушле као празник* и у народни календар” (Чајкановић 1973: 372). Петао који пламти на рамену фолклорног је порекла, јер се према Чајкановићу петао јавља као пратилац Светога Саве (Петровић 2004: 187). Премудри штап потиче из народне традиције, али и како смо горе напоменули из историје, те може бити и патријаршки штап, док је песма „укрштених путева” песма крста.

Међутим, претпоследња строфа која је пресудна за смисао целе песме јавља се као песничка модификација завета монаха Симеона монаху Сави: „Право ходи својим ногама и путове своје исправљај. Не склањај се на десно, ни на лево, јер путове оне с десна зна Бог, а развраћени су они с лева” (Св. Сава 1970: 45–66). Попа ову поуку префигурира, стварајући симболички сугестивну слику, универзалне поруке: „Лево од њега тече време / Десно од њега тече време // Он корача по сувом / У пратњи својих вукова”. У Попиној поетској визији Свети Сава не ходи, дакле, кроз време него изнад и изван њега, а историјско време није у њему него са његове леве и десне стране.

Битка као евхаристија

Александар Петров упоређујући циклусе „Савин извор” и „Косово поље” закључује: „А када је реч о поређењу два циклуса песама, о св. Сави и о Косовском боју, може се закључити да је Попа у првом циклусу тежио понародњавању лика св. Саве, његовом поновном оземљењу, па у извесној мери и паганизовању, не доводећи при том у питање статус његове светости у хришћанском смислу. У другом циклусу, међутим, песнички процес се

кретао у супротном смеру, наглашавањем сличности косовског мученика, венцоноса Лазара са његовим праликом и, колико је то било могућно, са ликом Исуса Христа” (Петров 2008: 50–52). Иако Петров само наговештава ово поређење, оно је заиста доследно спроведено у циклусу „Косово поље”, а припремљено је у ранијим циклусима збирке. То ћемо показати упућивањем на једно могућно тумачење симбола сунца у *Усправној земљи*.

Сунце се као симбол налази у готово свим циклусима песничке књиге. Посебно је уочљив у циклусу „Ходочашћа”. Тако се у песми „Жича” пева: „Корачаш седмовратна / У пратњи свог женика сунца / По зрелим таласима жита”. У песми „Сентандреја” имамо следеће стихове: „Извадила из рајске реке / Лобању свог имењака свеца / И на темену јој саградила / Седам сунцомоља”. У песми „Косово поље”: „Млад месец коси / Пшеницу селицу / Два укрштена сунчева зрака / Слажу је у крстине”. Сунце се помиње и у „Венцоносац са Косова поља”: „Држи на длану одсечену главу / Светлозарну своју задужбину / И сунчеву намесницу / У свеопштем мраку”. У истоименој песми завршног циклуса „Повратак у Београд” каже се: „Умио сам лице у рајској реци / Обрисао га о скуте сунцородице / Надвијене над торњевима”. У наведеним стиховима присуство сунца тумачи се углавном као митолошко-фолклорни елемент којим Попа највишем Бићу подарује универзалност коју би конкретнијим именовањем могло да изгуби. У сложеној динамици хтоничног и соларног принципа у Попиној митопоетској свести, сунце би у наведеним стиховима представљало највиши симбол соларног. Међутим, упркос несумњивом митолошком и фолклорном пореклу слике сунца у *Усправној земљи*, на семантичком плану сунце може да се прочита и као симбол Христа. Јасно је то већ у песми „Жича” где се сунце означава као „женик Жиче” сходно теолошким схватањима према којима се Христос назива „жеником Цркве”.

Покушаћемо сада да укажемо на то како стихови у којима се јавља мотив сунца кореспондирају са одговарајућим одломцима из *Јутра мисленог* где се помиње Христос. „Два укрштена сунчева зрака” који пшеницу слажу у крстине из песме „Косово поље” представљају крст, како су већ приметили Александар Петров (Петров 2008) и Дамњан Антонијевић (Антонијевић 1996: 174). У *Јутру мисленом* у „Земљи срца” Христ се означава као небески делатељ: „у житнице небеског делатеља Христа, Симеоне, / пшеница сабрао си се”. Дакле, и јунаци као пшеница и Христос као сунце, односно „небески делатељ”, јесу мотиви које је Попа могао наћи у нашој средњовековној књижевности, а не једино у митолошко-фолклорној традицији. Лазарева одсечена глава из песме „Венцоносац са Косова поља” представља истовремено „светлозарну задужбину” и „сунчеву намесницу”. У одломку из *Јутра мисленог* „Зраком сунцоликим украшен” (Тропар светоме кнезу Лазару) стоји: „Зраком сунцоликим / достојно, Лазаре, украшен... Христу прославитељу ти предстојиш”. Дакле, не само што Сунце у наведеним стиховима може симболизовати Христа већ је Васко Попа за ову слику имао предложак у средњовековном тексту који је изабрао за своју антологију. Уколико је сунце симбол Христа, онда је сунцородица Богородица „надвијена над торњевима” јер је

Београд – Богородичин град. На Богородицу упућује и лексема *скут* која се може прочитати као реминисценција на стихове најпознатије песме на нашем језику упућене Богородици „Santa Maria della Salute”: „Кајан ти љубим пречисте скуте”.

Попина песма „Подражавање сунца” из збирке *Споредно небо* указује да је сунце као симбол Христа присутно и у Попиним збиркама другачијег поетичког опредељења и песничког тона. Наслов нас упућује на чувено теолошко дело *De Imitatione Christi*. Симболи у песми су густо распоређени: „Изгрејало је срце једноме од нас / Високо насред згаришта неба / ... Чекали смо узалуд да се врати / Са младим јабуконосцем / Или бар са дванаест огњених грана”. „Јабука је симбол сунца, а дванаест је соларни број и такође соларни симбол” (Антонијевић 1996: 124). Но како смо већ видели, сунце може бити и симбол Христа, а дванаест би у том случају означавао број апостола. На то да сунце није искључиво слика паганско-фолклорног порекла указује и *Речник симбола* када говори о његовој употреби у хришћанској уметности: „У хришћанском свету појмова, Сунце које увек изнова излази на истоку, представља симбол бесмртности и васкрсења, а на једном мозаику из четвртог века Христос се приказује као Хелиос на златним колима. Пошто је Христос и хронократор (владар времена), он се посебно у романичкој уметности радо повезује са Сунцем које означава дужину дана” (Бидерман 2004: 377–379). У *Животу Светога Сава* Доментијан назива Христа „истинитим сунцем света” (Доментијан 1970: 120).

Овакво читање Попиних песничких слика отвара могућност проучавања скривених религиозних симбола у Попиној поезији и улози коју они имају у грађењу његове митопоетске свести.

Говорећи о песми „Свети Сава на своме извору” у којој се пева: „Види свој процветали штап / И своју срећно оплођену земљу / У зајапуреним пупољцима” Александар Петров запажа: „’Савин извор’ се тим процветалим штапом везује за трећи циклус ’Косово поље’, а песма ’Косовски бој’ тог циклуса, строфом са тим процветалим штапом, и за Попина вучја сазвежђа, утиснута у кругове неколико наредних песникових књига, и за антологију *Јутро мислено*: ’Наш прелепи вучји пастир / С процветалим штапом у руци / На белцу небом лети’ (’Косовски бој’)” (Петров 2008).

Последњи стих песме „Свети Сава на своме извору” тако добија сасвим посебно значење када се доведе у контекст песме „Косовски бој”. Уместо да означава апстрактно, утопијско златно доба, смештено у будућност, он антиципира мученичку смрт и подвиг косовских јунака. Управо та жртва и јесте „срећно плођење земље зајапуреним пупољцима”, где оплодња значи полагање новог завета који ће се у циклусу „Косово поље” обликовати као својеврсна евхаристија, док су зајапурени пупољци успела песничка слика јунака у вреви боја, али и црвених божурова у које се преображавају. Тако је „Савин извор” антиципација „Косовског боја”, припремање и осмишљавање жртве косовских светих мученика, она светла прошлост која са рујном будућношћу јунака чини евхаристију и преображење: „Венцоносац им ломи и дели / Њихову златну прошлост / И они је једу // Сипа им у путире велих

божура / Њихову рујну будућност / И они је пију”. У том смислу циклус о Косовском боју јесте средиште песничке збирке, баш као што је тај догађај у историји народа централни, преображавајући догађај.

Петров (Петров 2008) примећује како је слика Светог Саве на коњу Попи могла доћи из Теодосијевог „Записа о виђењу српских војника”, одломку који је Попа уврстио у своје *Јутро мислено*: „Видесмо светога Симеона и светога Саву / како на коњима пред пуковима нашим језде, / и то онога у смерности инокче одежде, / а овога светло светитељски украшена”. Но, ова слика такође може имати и своје дубље митско порекло о чему говори Чајкановић када расправља о креманском пророчанству у чланку „Спасилац на белом коњу”: „Ми смо на најбољем путу да ову загонетку решимо. ’Човек на белом коњу’, из креманског пророчанства, који треба да донесе слободу и срећу своје на-роду, ко би могао бити други него *некадашње врховно божанство српског народа, његов највећи национални бог?*” (Чајкановић 1973: 414). Међутим, без обзира на могуће порекло из прасловенског религиозног пантеона, ова слика по свом смислу, и по начину на који је Попа уграђује у своју песму, ипак је, пре свега, средњовековном употребом одређена. Појава Светог Саве је епифанија, он се јавља као пастир, али и небески коњаник и свети предак који води свој народ у одлучујућем тренутку. У хришћанском тумачењу то је моменат када се време превладава а историја усходи у вечност, о чему говоре и стихови Попине песме: „Река наше крви извире / Тече увис и увире у сунце // Поље се под нама усправља”. Управо сваки од циклуса сведочи о усправљању и усхођењу превладавањем ужаса историје, да би читава песничка збирка кулминирала у визији Београда као Небеског Јерусалима. Вертикална усмереност мученичког подвига супротна је хоризонтални битке, она сведочи о Кнежевом избору између победе у боју и мартирског краја: „земаљско је за малена царство а небеско увек и до века”.⁷ Исто тако је и духовна усмереност ходочашћа супротна просторној омеђености путовања.

Може се рећи да се цео циклус о Косовском боју окупља око два основна догађаја – један је света евхаристија а други заветна песма коса. Оба ова средишта налазимо већ у другој песми циклуса „Вечера на Косову пољу”. Ту се Лазар означава као Венцоносац.⁸ Тиме се имплицитно пореди са Христом који је својим страдањем трнов венац претворио у венац мучеништва. Лазар је и венцоносац јер је легитимни наследник круне Немањића (Стефанос – венац). Глава овенчана венцем типична је слика у средњовековним представама светитеља. Тако и у *Јутру мисленом* читамо у „Похвали краљици Јелени” Архиепископа Данила II: „Од којих ли цветова / лепо украшених и мирисних, / саставивши венац, / да венчамо свечасну главу твоју, / коју је увезла десница

⁷ Иако је ово стих епске песме, он је у њу дошао управо посредством свести средњовековне књижевности и култа који је у Цркви створен после Косовске битке.

⁸ „Са косовским списима отвара се у српској књижевности дотле непознати круг симболике венаца. Сада су венци први пут добили мартирске песничке вредности. Готово сви писци су овенчали кнеза Лазара и његове ратнике. Полазећи, с једне стране, од традиције византијске духовне поезије, а с друге, од личности о којој пишу, писци косовских списа уздигли су симболе у разним спрегивима до потпуне духовности. Највише је мученичких и страдалничких венаца” (Трифуновић 1968: 369).

Владичња / неувелим венцем рајске лепоте?”. Александар Петров наводи и Јефимијин стих у коме се за Лазара каже: „И тако две жеље постигао си: / и змаја си убио / и мучења венац примио си од бога” и закључује да је „кнез Лазар (без помена имена) ’венцоносац са Косова поља’, очигледно венчан ’венцем мучеништва’” (Петров 2008: 46). Сличност са Христом и са Тајном вечером развија се и даље у Попиној песми.

Као и Христос који успоставља свету тајну причешћа, тако и Лазар причешћује своје војнике: „Венцоносац им ломи и дели / Њихову златну прошлост / И они је једу // Сипа им у путуре белих божура / Њихову рујну будућност / И они је пију”. Дакле, као причесни хлеб јавља се „златна прошлост”, где епитет златно подсећа на светло време Немањићке владавине, али и на завет завештан од предака потомцима. Да би прошлост била стваралачки делатна, а завет оживотворен, потребно је да буду освештани „рујном” будућношћу, што значи крвавом и страдалничком. Мучеништво будућности потврђује прошлост и уједно установљава завет. Оно твори причесну твар из које ће нићи нови живот у заједници потомака и предака.

Завет и жртву положену у његове темеље од заорава чува песма коса. Она јој даје смисао и тако се јавља као заветна, литургијска, стваралачки делатна песма, јер заборав вечно прети: „На десну руку венцоносца / Слеће кос и зачиње песму”. У основи овакве песме је љубав као задана мера човековог усуда и оружје његовог судара са трагизмом историје и равнодушношћу природе. О томе сведоче стихови „Косовог посланства”: „Трава царује / међу слоговима / И њихове редове / По својој вољи престојава // Кос отима своје поље / Из руку четири црна ветра / И савија га од поднева до поноћи // У поноћ небо прелеће / И односи у кљуну некуд он зна куда / Свој зелени свитак”.

Песма као залога сећања и људског трајања, као једино право оружје у метежу историје, јесте и Лалићева опсесивна тема. Његова песма „О делима љубави” својим уводним строфама кореспондира са Попиним „Косовим посланством”: „Дела су љубави по свету разасута / Као трагови битке; / а трава буја / На разбојишту, мокри пламен земље / Букне да страшну изнова успостави чедност, / Као пре загрљаја, пре памћења, пре гласова / У зору, са усана тек растављених”. Љубав као спајање у целину, отимање смисла од фрагментарности бесмисла, као највиша реч човековог бића, сам основ и крајњи исход поезије једна је од главних тема Попине *Усправне земље*. У „Горњој тврђави” Деспот Стефан се види као владар и ратник, градитељ и покровитељ, све у складу са хагиографском представом Деспота Стефана од Константина Философа: „Шириш руке Високи / Пред свим капијама белога града // Дочекујеш изворе видовњаке / Сунцомоље слепице реке нарикаче / И планине удовице”. Али врхунац песме је слика деспота као песника, и то песника „Слова љубве”. Тако песма као љубав јесте најтрајнији подухват и најтврђи деспотов бедем: „Храниш их са длана / Росом скупљаном сваког јутра / Са својих стихова // Спајаш преживеле слокове / Руда биља и звериња / У прво слово љубави // И градиш / Последњи неосвојиви бедем / Своје тврђаве у ваздуху”.

Љубав као највиши модус постојања човека у космосу, као однос којим он ступа у додир са небеским, јесте типично хришћанска идеја и хришћански доживљај у Попиној поезији.

Идеју евхаристије и новог завета који се мучеништвом косовских јунака успоставља Попа даље развија у песми „Венцоносац са Косова поља”. Лазар се ту преображава у причесни путир у коме се, у мученичкој крви, комади његовог мача претварају у хлеб. Идентификација са Христом је потпуна, као што се после Тајне вечере причешћује Христом, тако се после Косовске битке причешћује Лазаром. Мучеништво и херојство, преображени, чине овде основне елементе причешћа и животодавну материју новог завета. Прва и трећа строфа ове песме кореспондирају са строфама одломка из *Јутра мисленог* „Зраком сунцоликим украшен (Тропар светоме кнезу Лазару)”:

„Зраком сунцоликим
достојно, Лазаре, украшен,
баграницом
што је крвљу својом оцрвенио јеси,
одевен,
држећи крст у својој руци,
Христу прославитељу ти предстојиш,
и зато молимо те:
посредством мука твојих да вечнујемо
моли се Њему”.

А у Попиној песми се каже: „Држи на длану своју одсечену главу / Светлозарну своју задужбину / И сунчеву намесницу у свеопштем мраку”. Глава на длану је канонска представа свеца-мученика у хришћанској иконографији. Лазарева задужбина назива се светлозарном, описује се дакле епитетима светлости типичним за средњи век.

Мучеништво и јунаштво претворени у евхаристију која је извор новог живота израстају на подлози стихова „Посредством мука твојих да вечнујемо / моли се њему”. Видимо како се Попа у грађењу Кнежевог лика ослањао на представу коју је о Лазару изградила канонска, црквена литература, употребљавајући обилно светлосну метафорику и епитете, али и како је идеју сажету у молитвени исказ упућен Лазару у завршној строфи тропара развио у сугестивну слику обновљене евхаристије и новог завета која је постала симболичко средиште његове песме и „косовског циклуса” збирке.

Важне за разумевање Попине употребе средњовековних мотива и још више поступака јесу песме „Вечера на Косову пољу” и „Бој на Косову пољу”. Наиме, Антонијевић (Антонијевић 1996: 174–180) наводи да је, да би се јаче истакла мартирска улога косовских јунака и косовске жртве, оружје у Попиној поезији осамостаљено: „мачеви тихо реже”; „побеснело жедно оружје / Само се насред поља уједа”.⁹ Путоказ за овакав поступак Попа је имао у средњовековном тексту који је уврстио у своју антологију. То је текст „Битка

⁹ „Оружје се у овим песмама не третира као смртоносно оруђе у рукама бојовника. Намерно персонифицирана, онечовечена, самостална акција оружја дистанцира се, у својој самостал-

на Косову пољу” Раваничанина III где се бој овако представља: „Људи викаху, / коњи рзакху, / оружја звек твораху, / стреле лећаху / сунце заклањајући, / трескови огњени трескаху”. Дакле, Попа модификује типичан поступак средњовековног песника, стварајући слику изузетне упечатљивости и семантичке биполарности. На једној страни су косовски мученици, на другој „побеснело оружје”, светла и тамна страна живота, вечност и историја. Доследно таквој слици оживљеног оружја Попа модификује и следећи стих Раваничанина у коме се каже: „Оружја се светлела / и земљу обасјавала. / Реке крви одасвуд / и много свуда трупља” у сугестивну слику мученичког краја: „Из смртно рањенога гвожђа / Река наше крви извире / Тече увис и увире у сунце”. Уколико сунце може да буде симбол Христа, онда се овде сугерише управо жртва положена Христа ради и која је Њиме освештана.

*

Када се користи паганским сликама, митско-фолклорним елементима и предањима у *Усправној земљи*, Попа их надграђује смислом који су они добили у христјанизованој епохи наше историје. Наиме, средњовековну свест не морамо тражити само и искључиво у делима средњовековне црквене уметности, већ је можемо видети и у нашем класичном фолклору, свуда где је народни гениј у чисто митолошке мотиве и симболе уткивао највише хришћанско значење и смисао. Тако се и средњовековно наслеђе у Попиној збирци не огледа само у сликама и мотивима које Попа преузима из наше старе књижевности и културе, већ и у нарочитом организовању фолклорних образаца и митских симбола, дакле у свеукупној структуралној устројености *Усправне земље*. А она је грађена тако да за своју тему има догађаје националне историје у којима један народ сведочи своје небеско порекло, богољубиво и богоносно усмерење. Средиште збирке уједно је и чворишна тачка историје нација – Косовска битка, схваћена као епифанија и нови завет, а њена кулминација је визија Београда – Богородичиног града као Небеског Јерусалима.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић 1996: Дамњан Антонијевић, *Мит и стварност – поезија Васка Поне*, Београд: Просвета.
- Бидерман 2004: Ханс Бидерман, *Речник симбола*, Београд: Плато.
- Доментијан 1970: *Живот светога Саве* од Доментијана, Стара српска књижевност I, Нови Сад–Београд: Матица српска, СКЗ.
- Јутро мислено* 2008: *Јутро мислено*, Нови Сад: Академска књига.

ности, у крволочној, анималној, нељудској жестини, од мирољубиве, узнесенe оптимистичности, чак од пасивне жртвености, бојовника” (Антонијевић 1996: 180).

- Лалић 1997: Иван В. Лалић, „Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе”, *Поезија Васка Попе*, Београд–Вршац: Институт за књижевност и уметност, Друштво *Вршац лепа варош*, 49–57.
- Мелетински 1983: Е.М. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.
- Петров 2008: *Јутро мислено*, Нови Сад: Академска књига.
- Петровић 2004: Сретен Петровић, *Српска митологија*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Попа 1997: Васко Попа, *Усправна земља*, Београд: Народна књига-Алфа.
- Самарџија 1997: „Трагом родне понорнице...” (*Симболи поезије Васка Попе и усмена традиција*), *Поезија Васка Попе*, Београд–Вршац: Институт за књижевност и уметност, Друштво *Вршац лепа варош*, 159–177.
- Св. Сава 1970: *Живот Стефана Немање* од Св. Саве, Стара српска књижевност I, Нови Сад–Београд: Матица српска, СКЗ.
- Теодосије 1988: Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, Београд: Просвета, СКЗ, 45.
- Трифунковић 1968: Ђорђе Трифунковић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац: Багдала.
- Фрајнд 2011: Марта Фрајнд, „Трагање за духом средњовековља: *Јутро мислено* Васка Попе”, *Средњи век у српској науци, историји, књижевности и уметности III*, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, 147–158.
- Чајкановић 1973: Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд: СКЗ.

Marko M. Radulović

VASKO POPA AND MEDIEVAL HERITAGE

(Summary)

This research paper deals with influence and significance of the old Serbian literature poetics on Vasko Popa's poetry. The posthumous release of Popa's Serbian medieval anthology *Jutro misleno* precipitated conditions for philological and critical evaluation of medieval poetry elements in Popa's poetry. The paper compares poems and cycles in *Uspravna zemlja* with poetic fragments of medieval literature, as brought together in the Popa's anthology. Via parallel readings of poems, we reveal the similarity of the main poetic preoccupations of *Uspravna zemlja* with medieval motifs, symbols and ideas. In that context, this paper considers: the pilgrimage as a vertical continuum, the image of Christ, the symbols of the Sun, investigating the Kosovo Testament as the Eucharist. Lastly, the paper concludes that the medieval legacy in Popa's *Uspravna zemlja* is not only reflected in the images and motifs that Popa takes over from the old Serbian literature and culture, but in the overall structural organization of *Uspravna zemlja*.

Мариана М. ДАН*
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

ВИДОВИ КЛОКОТРИЗМА

Осветљавање клокотризма помоћу до сада необјављеног материјала (који се придружује објављеном материјалу), као и лично учествовање у тој уметничкој појави, омогућавају редефинисање клокотристичке поезике и његову реинтерпретацију „изнутра”. Из ове перспективе, пожељније је разматрати клокотризм као предворје постмодернизма, а не као „неоавангарду”, „покрет”, „правац” итд. Само се на тај начин могу, с једне стране, избећи теоретски калупи, преузети из прошлости по инерцији, а, са друге стране, увидети сам мисаони и стваралачки процес, који обележава раздобље које, на овим просторима претходи расцепу старе државе, док, на међународном плану, претходи 1989-ој години, коју социолози сматрају „нултом годином” (од које почиње „нов поредак” на глобалном плану). Клокотристичко ревидирање стварности и његови стваралачки проседеји, као што су монтажа, уметничке инсталације, фрагментарност, аутентичност, црни хумор, присуство биографског детаља итд. нису само формални, већ суштински облици, јер увек имају дубљи асоцијативно-семантички смисао, који чини суштину његове поезике. С друге стране, клокотристичка „духовност” (помоћу које се клокотризм аутодефинише), као обележје свеприсутног људског стварања, а и међународне стваралачке комуникације, указује на зачетак новог глобалног погледа на свет и уметничког доживљаја седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, када се одигравао процес који је довео до промена на глобалном аксиолошком плану.

Кључне речи: клокотризм, духовност, постмодернизам, авангарда, *ситуације*, савремена уметност, Адам Пуслојић, културне везе у уметности XX века.

Клокотристичка „духовност” као уметност без граница

„Клокотризм је духовност”. Тако су га дефинисали сами клокотристи (учесници у клокотризму), одбацујући, при томе, одреднице као што су „покрет”, „струја”, „правац”, „авангарда”, *хаппенинг* итд, које су иначе присутне код неких књижевних и уметничких теоретичара.¹ Као учесник у клокотри-

* dan.mar@eunet.rs

¹ На пример, Зоран Глушчевић, „Симбиотички скок у ништа. У славу донкихотске душе клокотризма” (*Књижевне новине*, маја 2006, стр.18); Миливоје Павловић, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам* итд.

зму, намера ми је да приближим одређене *видове његове поетике* „изнутра” и да објасним појам „духовности” из перспективе саме стваралачке појаве назване клокотризмом, која је седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, обухватила бројне уметничке личности из разних уметничких области, а и људе других професија.

Потешкоће у дефинисању клокотризма су вишеструке. С једне стране, објављени текстови самих клокотриста су прилично „шифровани”, шкрти у погледу уобичајних теоретских објашњења, јер уметност се може објаснити само уметничким дискурсом, а не теоријско-бирокуратским језиком. Штавише, сматрајући сваку врсту теорије инкомпатибилном с уметничким чином, клокотризам ставља нагласак на људску/уметничку „духовност” (појам помоћу кога клокотристи дефинишу сами себе), а која је јединствена, непоновљива и несводљива на теоретске схеме.² С друге стране, клокотризам је познат јавности на основу такозваних „дешавања”, „акција” или, касније, „ситуација” (врста перформанси које су се одигравале само *један пут* у поменутом периоду на разним локацијама у Београду, а затим и шире на просторима бивше Југославије), а која често нису снимљена на видео траци, те се могу реконституисати само мозаика постојећих фотографија и/или малобројних видео записа, као и из постојећих синопсиса који су претходили „ситуацијама”.

Велики део „материјалних трагова” клокотризма се налази у *Теоријским касетама клокотризма* у власништву Адама Пуслојића, правог ментора клокотризма, у облику рукописа³. У *Касетама*, свескама великог формата са оригиналним записима и ликовним приказивањима безбројних аутора-стваралаца, опет се, не ради о „теорији” у уобичајном смислу те речи. Како је констатовао и Срба Игњатовић (Игњатовић 2002: 4), клокотристичке текстове, који иду руку под руку са перформансима, требало би сакупити, а на тај начин би се могла створити једна „необична антологија”. Међутим, „необична антологија” би требало, можда, да буде тродимензионална, нека антологија која би се, истовремено, „одигравала” у простору, јер како сврстати између корица једне књиге оригиналне уметничке творевине, као што су скулптуре, на пример, или како извести поново „ситуације”, на бази постојећих, а необјављених синопсиса? У „антологији”, ма колико необична она била, саме слике уметничких творевина би биле копије, а не оригинали, што је у супротности са поетиком самог клокотризма, који ставља у *тесну корелацију јединствени и непоновљиви тренутак стварања и ствараоца као човека*, корелира уметничко дело и тренутну и непоновљиву стваралачку „искру”, или

² За „теоретска објашњења” самих клокотриста, в. нпр. часописе који су тој уметничкој појави посветиле читав број: *Књижевна реч* (бр 127/25. јула 1979), *Око* (21. авг. 1980, Загреб), *Дело* (бр 10/1981), *Синтеза* (1983, Крушевац), *Савременик* (бр. 23, 24, 25/1995). У *Савременику*, осим клокотриста, присутни су и бројни аутори који су омогућили српско-румунске уметничке везе у XX веку, а чија су дела важна за разумевање уметничке појаве назване „клокотризам”.

³ Оригинални материјали се у великој мери налазе у приватним архивама клокотриста, код песника Бранислава Вељковића, а наточито у Клокотристичким касетама српско-влашког песника, Адама Пуслојића, једног од главних оснивача и ментора клокотризма, одакле сам, део тога, позајмила и преbacила на ЦД (преко 100 слика и записа) и на два ДВД-а са видео записима.

„епифанију” ствараоца, као живог човека, као биће које живи у неповратном времену. *Идеја је да се ниједна врста епифаније не може поновити, као ни тренуци наших живота. Клокотристичка застава, чије „теоријско објашњење” је написао Иван Растегорац⁴ наглашава потребу да се непоновљиви тренуци кретања обележавају. Застава се састоји од бело-жућкастог платна, „приправљена за гажење гуменим чизмама, цокулама, опанцима, лакованим ципелицама, тенис-патицама, свакојаким ђоновима, копитама, шапама” (Растегорац 1981: 1).*

Стога, ради приказивање клокотризма, неминовно набрајање дела (или „учинака”) клокотриста на мултидимензионалном *простору*, у одређеном тренутку, а помоћу *формално неусирпљивих могућности* изискује паралелно приказивање „лабораторија стварања” и поетике тих дела. Постојеће формално-теоретске класификације су ограничавајуће и нерелевантне за клокотризам, јер он управо настоји да прикаже врсту „уметности без граница”, а која је у тесној вези са тренуцима непосредног живота.

Клокотристичка „духовност” представља стални људски афинитет свих времена, вид архетипа, који *повезује свеprisутни људски дух са привременим формама које друштво и култура прихватају у одређеним фазама*. Клокотристи су мишљења да округли часовник, часовник у облику лука, часовник четвртастог облика, то су само случајне форме мерења времена. Није битна форма часовника, као што ни колекционар сатова не сматра битним време које тај часовник показује (Станеску 1982: 23). Овакав исказ ставља теоретичара уметности у позицију „часовничара”, док самог уметника дефинише као обичног човека, који је подложен времену. С тога, клокотристичка „уметност без граница” се не односи само на уметнике, јер дух/духовност и људска инспирација не припадају само ауторима. Зато, у клокотристичким „ситуацијама” учествују, поред многобројних уметника, и људи других професија.⁵

Штавише, клокотризам обухвата све фигуре људске историје и праисторије, које дотакнуте луцидним тренем инспирације, чине се другачијим, па можда чак и луцкастим у поређењу са преосталим светом у коме живе, а који их обично не разуме. На пример, Архимед, проналазач закона физике који

⁴ „Потребно је само пронаћи неко прометно место, неко ваздушно пристаниште, неки Трг Републике, тржницу, супер-маркет, Булевар револуције. Извадити платно из картонске кутије. Пажљиво га расклопити, нежно, сасвим концентрисано, са дубоким поштовањем ритуалног чина, прострати га на грубо тло, испред ногу нехајних пролазника. (Оних који тога тренутка не могу бити сасвим свесни свога непоновљивог кретања, остављања трагова по лицу земље.)” (Растегорац 1981: 2).

⁵ Главни представници клокотризма су: Адам Пуслојић, Александар Секулић, Иоан Флора (3 „кирус цлоотрицус”-а), Коља Милуновић, Бранислав Вељковић, Иван Растегорац, Предраг Богдановић-Ци, Миљурко Вукадиновић, Никола Шиндик, Ивана Миланкова, Мариана Дан, Беба Ристановић, Драган Коларевић, Зоран Цвјетићанин, Зоран Цветковић, Радослав Стевановић, Радислав Тркуља, Дору Босиок, Тодор Стевановић, Војислав Јакић, Првослав Ралић, Душан Кнежевић, Марија Кнежевић, Бранислав Димитријевић, Братислав Милановић, Мома Димић, Срба Игњатовић, Тодор Терзић, Драгиша Драшковић, Ђорђе Вукоје итд. и... Никита Станеску, који је учествовао у клокотризму кад год би се нашао у Београду. Такође, Мирча Динеску, Вирцил Мазилеску итд. Листа се чини бесконачном. Постојали су многи учесници, који су учествовали у једној или две *ситуације*.

носи његово име, такође може да се сматра клокотристом, док је неконвенционално, за време купања, узвикивао „Еурека!”, и то из каде, а не из фотеље канцеларије. Архимед није, дакле, само „фигура научника”, већ је, пре свега, био човек, кога је усмртио обичан војник. Нико нема право да постави границу између Архимедовог људског постојања као човека и његовог остварења. У том смислу, клокотристичка „духовност” везује се за сам чин битисања у времену и простору и за саосећање са свим људима.

За разлику од авангардних покрета, клокотризам, не само што не пориче прошлост и/или садашњост, већ чак потврђује да „цивилизација Лепенског Вира је позна фаза клокотризма”⁶ (Пуслојић 1983: 46). Клокотристичка духовност не намеће теоретски демократизацију уметности, већ је користи. Крећући се с лакоћом у времену и простору, клокотризам обухвата све људе којима је уметност (била) потребна, јер без њих, све „идеалне државе”, засноване на социо-економским правилима, по моделу државе коју је Платон измислио, одавно би протерале све уметнике (Stanesku, *op. cit.*). Уметност је зато „духовност”, јер је опстала у времену не само захваљујући уметницима већ нарочито због људи којима је она потребна и који са уметницима деле ту „духовност”, често упркос такозваним „идеалним државама”.

Клокотристичке касете као међународне лабораторије стварања

а. Колективно стварање текста

Специфични елемент, који се појавио чак пре клокотризма, али који ће га у потпуности окарактерисати, је *колективно учествовање у стварању уметничког дела*, иако свако од тих уметника, од којих су многи истакнуте личности, стварају и своја индивидуална дела. Клокотризам су измислили превасходно песници – исти песници који су иницирали начин писања „више руку”, који се састоји од тога да сваки песник напише по један стих, све док песма није „заокружена” у логичку уметничку целину. Колективне песме представљају својеврсну игру као шах: сваки потез (сваки стих) захтева поновно разматрање целе „ситуације”. Песме су писане као кад се „гради кућа”, како је то касније приметио Јоан Флора (Ioan Flora)⁷ (Флора 1979: 15), а речи замењују цигле. Значајан број таквих песама је присутан у *Теоријским касетама клокотризма*. У том смислу се могу навести бројни примери српско-румунског заједничког стваралаштва. У оригиналним материјалима *Клокотристичких касета*, који још увек нису објављени, могу се прочитати, на пример, песме из циклуса *Kyoto*, у којем су учествовали Јоан Флора, Адам Пуслојић, Мариана Дан и Братислав Милановић у Београду. Читав циклус

⁶ Види такође максиме клокотризма у: *Књижевна реч*, 25. јул 1979. год.

⁷ Иоан Флора, у тексту „Галактички”, није био мишљења да је клокотризам покрет, већ да је то „лабораторија уметности”.

песамa Никите Станескуa, Јoанa Флoре и Адама Пуслoјићa објављен је у у букурештанском часoпису Музеја румунске лoтературе, *Manuscriptum*, под насловoм *Адам, Јoан, Никита и њихoва браћа – кoлективизација поезије*, посвећен *Јосифу и његовој браћи, песме које знамо одавно* (Пуслoјић et al. 2005: 144–156). Иако су написане у септембру 1982. године, аутори су ове песме означили са датумом „данас” („azi”). Чињеница да су песме „одавно” познате као и сталност тренутка битисања коју сугерише реч *данас* подсећају на једну од максима знаменитог румунског вајара, Константина Бранкушија (Constantin Brâncuși): „Не би ме потражио да ме ниси већ нашао, одавно...” Ова свеприсутност духа/духовности у времену управо дефинише клокотризам. Други блок „колективних песамa” које су написали Александар Секулић и Адам Пуслoјић, двојица од тројице Kigus Clocotricus-a (трећи је био Флoра), објављен је у часoпису *Дело* (Секулић, Пуслoјић 1981: 128).

У Београду се, друга „колективизација поезије” појавила под називом *Дијалог у троуглу*, који су потписали Никита, Јoан и Адам на румунском и српском у часoпису *Савременик* (Станеску et al. 1995: 25–27), у броју у којем су се тада појавили многи од савремених румунских песника, неколико познатих романописаца, познати писци као што су Е. Сиоран (E. Cioran) и Е. Јонеско (E. Ionescu), али и Васко Попа, многи аутори који су допринели културној српско-румунској размени, као што је то чинила и покојна професорка Војислава Стојановић (са букурештанског Универзитета) итд., као и критички коментари, мемоари, песме, које су српски песници, писци, критичари и уметници посветили румунским ауторима, а који су били инспирисани оригиналним рукописима румунских уметника.

Стога, поетика клокотризма би могла пре да се везује за појам аутентичности у књижевности (аутентичност уметничког материјала као „гаранција” за аутентичност одређеног дела), него за неку од авангарди. Треба такође напоменути да клокотризам, не само што не негира дела из прошлости, попут многих од авангарди, већ користи културно наслеђе као врсту цитата, које се, међутим, ставља у нов контекст данашњице, у неко вечно „данас”, како ће то обилно чинити касније постмодернизам. Другим речима, клокотристи саучествују у стваралачком духу, који одувек постоји, али који поприма, у сваком од раздобља људске цивилизације и културе, другачији облик. У том смислу, „духовност”, као једини појам којим клокотристи дефинишу сами себе, најтачнији је назив те уметничке појаве, која је у ширим размерама коришћена седамдесетих и осамдесетих година, а коју су (можда парадоксално) схватили сви уметници, не само на локалном, већ на међународном плану, а коју су теоретичари тек накнадно објаснили, када се постмодернизам искристалисао. Треба напоменути и чињеницу да многа индивидуална дела из генерације уметника осамдесетих година, било да припадају клокотризму или не, обилују постмодернистичким елементима, што указује на чињеницу да је клокотризам у складу са духом тог времена, а тај дух је представљао предворје постмодернизма.

б. Клокотризам у међународним стваралачким оквирима⁸

Преглед копија изведених из *Теоријских касета клокотризма* (из приложеног материјала) указује како на разноврсност стваралаца (из националног и међународног оквира), тако и на обилност материјално-уметничких трагова и сведочанстава везаних за потврђивање уметничког духа тог времена (који смо већ напоменули). Изненађује, можда, чињеница да, иако је у *Касетама* присутан безброј уметника из целог света, поред српских и (тада) југословенских уметника, румунски уметници су најбројнији, а припадници су различитих генерација XX века, међу којима су најбројнији песници, али има и сликара, вајара, режисера, књижевних критичара итд, који су, почевши крајем 60-их година, били *обични гости* Београда. Неки од њих, припадници старијих генерација, нису више у животу, те се присећамо Ђеа Богзе, Ђелу Наума, Еуђена Жебелеануа, Јон Власиуа итд. Нажалост, иста судбина је задесила у међувремену и припаднике млађих генерација, и те како познатих код нас захваљујући преводима Адама Пуслојића, као што су Марин Сореску, Никита Станеску, или још млађих – Вирђил Мазилеску, Јоан Флора, Јон Стратан итд. Оригинални материјал, у којем се појављују још и М. Динеску, Ј. Карамитру, К. Ваени, П. Стојка, Н. Прелипћану, Тудор Жебељану и многи други, од изузетног је значаја, јер осликава општи стваралачки дух поменутих аутора, који је ствојствен клокотризму, да људско стварање нема граница, да између различитих уметности границе су пука конвенција, јер у клокотризму песници не пишу само песме, већ и цртају, књижевни критичари пишу песме и сликају, сликари пишу песме, глумци бележе своје мисли. *Исти стваралачки дух може попримити било који материјални облик, а то не само када је реч о дијахронијским одлицима уметности, већ и када се ради о самим границама различитих уметности. Чињеница да границе у уметности не постоје представља један од најзначајнијих видова клокотризма, који себе дефинише као „духовност”. Истовремено, у име исте „духовности”, клокотризам настоји да брише границу између живота ствараоца и уметности, или бар је чини „проточном”.*

У овом материјалу је присутан и велики број аутора светског гласа, који су имали одређену везу са клокотризмом, с обзиром на то да су многи од њих били неконвенционални у погледу стила и изражавања, као што је то Салвадор Дали, који је изјавио да „није толико луд да не буде луд”, Кавелини, који додаје уво Ван Гоговом аутопортрету, Ален Гинсберг, који у својој песми и тексту спомиње Америку, коју псује („fuck yourself”) због њене атомске бомбе, аутопортрет америчког песника Марка Странда, кандидата за Нобелову награду, затим амерички антрополог Џером Ротенберг, песник Ханс Магнус Енценсбергер, који се потписује при дну колажа Титаника, заједно са песницима из Румуније и бивше Југославије (Македонија, Хрватска, Босна и Херцеговина, Србија и Словенија). Такође, запажамо познатог словеначког критичара Тараса Кармаунера, као и познатог дизајнера Мирка

⁸ При усменом излагању је представљено преко сто слика и записа, в. део тога овде у Прилогу.

Илића из Хрватске, Душана Вукотића – Вуда (Хрватска), номинованог за награду Оскар за свој анимирани филм *Сурогат*. Ови призори, такође представљају фотографска документа такозваних клокотристичких *ситуација* и дела појединих познатих сликара и вајара: клокотристичка награда *Љубиша Јоцић* (бронзана рука која предаје награду), урађена по узору на скулптуру Милорада Рашића, клокотристичко јаје, дугачко 7 м, које је израдио сликар Радислав Тркуља, клокотристички печат (слово „К” у јајету) којег је урадио Тодор Стефановић, као и клокотристичка анкета о животу и смрти итд. Бујна креативност, жеља за стваралачком, а и људском комуникацијом, без обзира ком поднебљу одређени уметник припада и без обзира у којој од грана уметности се афирмисао, стваралачки синкретизам и енергија представљају одлику *клокотристичких касета* које одишу, истовремено, утиском да су ти уметници из целог света наишли у Србији (тадашњој Југославији) на своје истомишљенике, којима могу да одају свој најинтимнији уметнички, а и људски *credo*, а који не мора бити изражен на уметничком језику, по коме су се, иначе, званично истакли.

Програм као програмирање стања духа и клокотриста као *hommo ludens*

Велика популарност клокотризма се може констатовати, не само у тадашњој медијској пажњи, у тадашњим српским и румунским усменим „митизованим” оквирима уметничких пријатељстава већ он привлачи пажњу и на ширем међународном плану, а то, опет не у теоријско-стручним текстовима, већ у делима писаца. Као куриозитет, који нам дочарава његову раширеност, наводимо чињеницу да се он помиње у једном од романа Салмана Руждија (Павковић 2001: 313), у којем аутор сазнаје за клокотризам од неке Миле Милошевић, која је управо стигла из Београда.

Не треба „окривити” књижевне историчаре, као што је то, на пример Јован Деретић (Деретић 1987: 332), који је, за разлику од других тадашњих стручњака из области књижевне критике, бар обележио постојање клокотризма, додуше као врсту надреализма. Чињеница јесте да је, у том тренутку недостајао не само теоријско кохерентан материјал од стране самих клокотриста већ није постојала ни временска дистанца за уклапање те појаве назване клокотризмом у оквиру тадашњег контекста, који се сам тек касније искристалисао, а сам постмодернизам није још увек добио оквире са којима смо данас упознати. Како се констатује, клокотризам је и данас тешко дефинисати, али он, без сумње, представља незаобилазну уметничку појаву тог доба. Чињеница је, такође, да је клокотризам указивао на промену погледа на свет, и то не само у области књижевности већ и живота и политике уопште, у далеко ширем контексту. Годину 1989. социолози ће тек касније дефинисати као „нулту годину”, од које настаје „обнова” историје. А уметници су то „осећали”, иако теоријски оквир није још увек био могућ.

Сами клокотристи, уместо да појасне ствари, они су их шифровали, треба признати, често на духовит начин. На пример, у једном интервјуу (Пуслојић 1979: 36), Пуслојић упитан за датум настанка клокотризма, одговара да је иницијална реч *до виђења* први пут изговорена „24. луја 1978.” (што је комбинација јуна и јула месеца). У другом интервјуу, Адам Пуслојић, Александар Секулић и Иоан Флора, тројица *Kirus Clocotricus*-а, *Kirus paternalis*-а или „родитеља клокотризма”, су одговорили да би прецизно и детаљно објашњење трајало неколико година, јер све клокотристичке акције представљају један мозаик бесконачно сложених одговора. Пуслојић објашњава: „Клокотристичка ситуација је, као теоријска експликација, управо тако настала: спој ситуације и акције” (Пуслојић 1983: 47). Другом приликом, Пуслојић тврди: „Да, морамо то јасно истакнути. *Ни група, ни покрет, ни правац – клокотризам је духовност!*” „Штавише, ми тврдимо да је клокотризма било одувек! Неће нам, ваљда, неко и то приписати у себичност. Исто тако, нигде не истичемо да је клокотризам – *авангарда*. Тиме бисмо га сузили, стесали, скратили. Он је много више, шире, дубље” (Пуслојић 1981: 23). Углавном, клокотризам се дефинише преко оног шта он није: „Није бесмислен као дадаизам. Није извештачен као маниризам. Није сеоски романтизам, ни строги надреализам. Клокотризам не одбацује све, али не узима и не укључује све, мада један врстан приповедач поручује *кради све, јер и ти дајеш*” (Пуслојић 1979: 37). Већ 1979. год., примећује се „оријентација” клокотризма ка *преузимању и реинтерпретацију цитата, у оквиру колажа и монтаже, што ће окарактерисати постмодернизам, проседеји који се не могу поистоветити, како Пуслојић онда примећује, с авангардом*. Клокотристи немају теоријски програм изведен језиком књижевне критике, већ уметност покушавају да дефинишу такође уметничким средствима, као у *Теоријским касетама*. А ако „програмирање” постоји, оно се односи на „програмирање” стања уметничког духа. „Клокотризам је програмирано лудило” (ibidem: 38). У наведеном броју часописа *Дело*, „програмирано лудило” се назива „будилом”, што је кованица речи „будно” и „лудило”. Клокотриста је, дакле, уметник или *homo ludens*, човек који се игра, који је увек био присутан у току људских цивилизација. Стога, не може се рећи да је клокотризам имао за узор пуку авангарду, већ он *припада целокупном покушају уметности XX века (који траје и данас), да се огради од разних теорија и класификација уметничког чина, јер језик уметности, с једне стране и језик критике/теорије/логики, с друге стране, представљају два различита, инкомпатибилна језика. Већ на почетку XX века та је чињеница постала јасна.*⁹ Клокотриста је *homo ludens*, а игра је универзална одлика стваралаштва, супротстављена бирократизованом свету.

⁹ У том смислу, Е. Јонеску, на пример, је још 1934. написао збирку критичких есеја, *НУ (НЕ)*, на румунском, у којој је доказао да о истом аутору се може написати хвалоспевни критички текст, да би у истом, даљем тексту, аутор био обезвређен, помоћу језика и „логики” књижевне критике. Језик књижевне критике није, дакле, компатибилан с језиком уметности, па зато није ни релевантан (у румунској међуратној мисли, много је знаменитих аутора писало о инкомпатибилности два језика, на пример: Л. Блага, М. Елијаде, а у то време, о инкомпатибилности између уметничког и рационалног дискурса су писали и Д. Х. Лоренс и К. Г. Јунг итд).

Горенаведено дефинисање клокотризма од стране његових главних представника, подсећа на авангарду захваљујући коришћењу у јавности „уметничког језика”, што је неубичајено, јер смо навикли да је место том језику само у писаним текстовима, у књигама. Клокотристичке *ситуације* су понекад назване и „живим метафорама”, јер се телом учесника одиграва одређена ситуација на неубичајеном месту, док би, та иста метафора, била „на месту” у неком тексту. Тако, на пример, у једној клокотристичкој *ситуацији* преко човека су прешли пеглом, алузија на испирање (пеглање) мозга, док у другој човек је офарбан у црвену боју од ногу према горе, док чита новине *Политика* и, након што су и њега и новине офарбали у црвено, он наставља да чита као да се ништа није догодило (апсурдна ситуација, у којој црвена боја асоцира на комунизам или на крв или на обоје). Уколико чита неку песму, читалац само измишља „неубичајену” ситуацију, та иста ситуација шокира самим тим што је изведена на други начин: телом, покретом, бојама, а то управо тамо где јој је место: на улици, у јавности. Дух или духовност *homo ludens-a* као уметника остају непромењени, само се начин и место изражавања стваралачког духа, који не зна за границе, разликује.

Тело и биографски *ego* ствараоца као супротстављени структуралистичким начелима

Стваралачко пријатељство између двојица великих песника, Адама Пуслојића и румунског песника Никите Станескуа постало је легендарно до те мере да је често тешко раздвојити њихове уметничке ставове, као и њихову *ars poetica* из тог периода. До данас остаје занимљив њихов дијалог о уметности, који је објављен у тадашњим новинама, а може се пратити данас на *You Tube*-у. Адам је био тај који би поставио наизглед веома неубичајена питања, а Никита би давао драгоцене одговоре везане за живот и уметност уопште. У једном од интервјуа, Румунски песник тврди: „Глагол, именица, придев, реч уопште, представљају само један од начина стварања наше душе, која замишља у сликама, визијама; на исти начин, одређена линија је само обичан начин који се користи приликом цртања, она одређује границу између ничега и нечега” (Станеску 1982: 24, интервју: Пуслојић). Ситуације, или „живе метафоре”, у којима је *тело обичан материјал*, који раздваја *нешто* од *ничега* се могу, исто тако, повезати са Станескуовом и Пуслојићевом визијом.

Једна од присутних идеја о људском телу у клокотризму, може да се повеже такође са песмом Н. Станескуа, по којој *ни песник, као ни војник, немају лични живот*. Између личног живота и стварања не постоји гранична линија. У познатој Станескуовој песми, написаној у Београду, *Autobiografie* (Аутобиографија),¹⁰ која се налази у *Теоријским касетама клокотризма* у

¹⁰ „Eu nu sunt altceva / decât / o pată de sânge / care vorbește” (в. у прилогу).

рукопису, песник тврди: „Ја сам само / једна мрља крви / кап која говори” (Станеску 1984: 87). У ситуацији названој *Клокофонија*, клокотристи истовремено препричавају своје животе, биографије, док су им тела прекривена заједничком црном пластичном фолиом, као да се налазе у мору смоле, из које им вири само глава. Уметнички ефекат је трагичан, јер се не чује биографија ниједног од њих посебно, а исповести су речене узалуд, будући да је пренесен само апсурд напора. Бранислав Вељковић непрестано фотокопира све делове свог тела, а његове збирке песама, *Телесни троугао* и *Два зноја* су пуне информација о телу. Трагичан однос између емпиријског и уметничког ега, и код клокотриста и код мноштва румунских песника, иде супротно од многих „званичних” схватања тог времена, када су критичари били махом под утицајем структурализма. На пример позната група *Tel Quel*, пошто је утврдила јасну разлику између аутора и његовог дела, свела је уметност само на текст, укинувши у потпуности значење аутора, као и појам уметничке инспирације, или „духовности”, која је иначе кључ за разумевање клокотризма. На неминовност присуства аутора у свом делу указује у то време и румунски књижевни критичар, академик Еуђен Симион, који, упркос чињеници да је приликом дужег боравка у Паризу, био у сталној вези са покретом *Tel Quel*, пише књигу од чак 400 страна, *Повратак Аутора. Есеји о односу Стваралац-Дело*,¹¹ подвлачећи, у склопу истог *Weltanschauung*-а којег проналазимо код румунских уметника и код клокотриста, *иманентност присуства уметника у свом делу*. Године 2004, у Београду је, светлост дана угледала његова књига есеја *Демон теорије се уморио*, у преводу Адама Пуслојића; предговор је написао Срба Игњатовић, а поговор Мариана Дан.

У том погледу се може тврдити да су у склопу клокотризма, као и у склопу српско-румунских културних односа, идеје које су долазиле из земаља које се сматрају „центрима културе”, као што је то Француска, биле познате, али неприхваћене. А с обзиром на масовност прихватања клокотризма од стране различитих светских ствараоца, значајно је истаћи чињеницу да се клокотризам може посматрати и као израз амбиса који постоји између уметничке праксе и теоретисања о њој, што је присутно и у данашњем времену.

„Кловнови који трају, јер је беда вечна” и
Друштво за заштиту и развој клокотризма

Идеја о значајном односу између индивидуалног живота и стваралаштва је, такође, изражена у мини-ситуацији названој *Човек – Звоно* или *Графограм* (сегмент ситуације *Клобус*) у којој песник Предраг Богдановић-Ци, завезаних очију и са оловком у устима, виси наглавачке у пластичном звону. Испод звона се налази парче хартије. Када га пролазници повуку за руку, оловка оставља траг на хартији, која у ствари бележи уметников кон-

¹¹ Симион 1981: E. Simion, *Întoarcerea autorului, Eseuri despre relația Creator-Operă*, București: Editura Cartea Românească.

такт са спољашњим светом. Слична слика, која претпоставља поимање света са положаја жртвовања, viseћи наглавачке, док „повлачи звоно”, подсећа на сцене са клоновима. Сам назив КЛОКОТРИЗАМ потиче од анаграма изведеног од песме Александра Секулића (из збирке *Госпођа Халуџинација*, 1978: 5): „КЛОВнови КОЈи ТРАју/јер је беда вечна”.¹² Стара идеја о свету као позоришту, у којем човек/уметник је глумац овде је замењена идејом циркуса и клонова. Ова замена претпоставља низ елемената: 1) Кловн је тај који открива истину свету, на један пародијски начин, као што то ради и уметник у „циркусу” живота; 2) Кловн/уметник је трагична фигура у свом индивидуалном животу који не може бити одвојен од његове уметничке личности; 3) Кловнови подсећају на дворске луде, које су постојале одувек и које су користиле исмевање као неофанзивни начин супротстављања једном утврђеном поретку на исти начин као што то чине уметници; 4) и поред тога што су кловнови/дворске луде/уметници постојали од давнина, они нису успели да промене свет, што значи да ће они постојати и даље. 5) Кловн је човек који телесно осећа, између осталог, и „терор историје”. У једној од ситуација, клокотриста (вајар Коља Милуновић) хода као слепац са белим штапом и наочарима, сав обучен у бело, а о врату му виси табла са натписом: „*Repetitio mater historiae est*”. Станескуова идеја о песнику-војнику, који поћеднако немају „лични живот”, само је наглашена у клокотризму идејом уметник-кловн, која је толико драга многим типовима авангарде, али клокотризам, ипак, не би требало поистовећивати са њима. Карактеристичном иронијом и црним хумором, клокотристи су додали анаграму изведеном из Секулићевих стихова, „КЛОКОТР”, суфикс „ИЗАМ”, што се на крају претвара у реч „КЛОКОТРИЗАМ”. Опет иронија, јер „изам” карактерише све уметничке „струје”, али и идеолошке системе! Суфикс „изам” је ироничан у истој мери у којој се клокотризам званично регистровао као *Друштво за заштиту и развој клокотризма*, или, можемо рећи, „стваралачке духовности”, а у супротности са бирократским набрајањем „група”, „школа”, „покрета” итд. Додајмо још и чињеницу да „кло, кло” у српском језику, представља оноματοпеју за испијање течности. Није сасвим јасно да ли је та оноματοпеја примеренија у односу на „кловнове” клокотристике или на свет који је увек опијен различитим идеологијама, у име мисли и разума... Клокотристички кловнови, у суштини, окрећу наопачке картезијску идеју „мислим, дакле постојим”, претворивши је у „постојим (у првом реду), па ми та чињеница омогућава и да мислим и да стварам” итд... А то осећајно постојање је телесно.

¹² У лето 1978. године, у Дому омладине у Београду, поводом објављивања збирке песама А. Секулића, коју су критичари оценили, сасвим случајно, као неонадреалистичку, неоромантичарску итд., А. Пуслојић је узвикнуо из публике: „Клокотризам!”, док је други песник, Иван Растегорац, написао ту реч на кутији шибица, дописавши и датум 16. мај 1978. год. Те се тако клокотризам „на хартији” и родно, иако је ова реч употребљена још 1976. год. у циљу исмевања незнања одређеног државног службеника по имену Милатовић, на Плавском језеру. Штавише, клокотризам се регистровао и званично, на ироничан начин, као *Удружење за заштиту и развој клокотризма*.

„Довиђења”, као поновно поимање стварности и
 „клокотристичка лађа” као антиципирање постмодернизма

Клокотризам настаје *in nise* већ у *Књижевној радионици 9*,¹³ који му претходи седамдесетих година прошлог века, а чији су неки од чланова (мање-више) присутни и у клокотризму. Већ у *Књижевној радионици 9* Адам Пуслојић иницира, као прави ментор, врсту „паратеатра”, који ће бити присутан у клокотристичким „ситуацијама”, а који се одликовао реформулисањем и пародијским интерпретацијама општеприхваћених ствари. На пример, приликом извођења мита о цару Лазару, централну митску фигуру цара, који је пре одлучујуће битке окупио све војне главешине, интерпретирала је жена, песникиња Мирјана Стефановић. Касније, клокотризам не наглашава више толико пародију, већ се ослања на саму могућност *другачијег виђења стварности уопште*, на ревидирање, или боље речено, поновно виђење света из перспективе *homo ludens*-а, коме је потребно да о животу поново размишља и просуђује из нове перспективе. Сам поздрав клокотриста, приликом њиховог сусрета, а не расанка, био је „довиђења”, што истиче чињеницу да, по њима, ствари нису увек онакве како изгледају. С обзиром да су клокотризам измислили уметници, а у првом реду песници, жеља за ревидирањем се везује за сам уметнички чин. Разлика између клокотриста и не-клокотриста је чињеница да, посматрајући свет, клокотристи га (који не морају увек бити само уметници по занимању) „виде”, а не-клокотристи га „не виде”. Сходно томе, клокотризам подразумева велику дозу луцидности, смисао за парадокс, велику креативну енергију и, можда најважније, „свеж” поглед на свет.

Било је и много *елемената мита* у клокотризму, мит посматран као непрекидно кружење *настанка-нестанка-настанка*, а које омогућава проток и преображавање „духовности”, а и материје. Једно од важних обележја клокотризма је органско *поимање света као целине*. Живот и смрт, су дела великог, свеопштег живота, а између уметности и битисања постоји непрекидна осмоза, на начин на који и вода кружи у природи. У „ситуацији” *На/естанак* залеђени су у коцкама леда уметнички предмети, књиге, слике очију клокотриста, воће, песникиња Ивана Миланкова лежи у леденом ковчегу итд. У ситуацијама везаних за затварање изложби, уметнички експонати се изнесу на улицу, одакле је уметност и стигла до галерије, а уместо њих тела клокотристи заузимају положај експоната (однос: *живот-уметност-живот*). Чак је амерички антрополог Жером Ротенберг (Jerome Rottenberg) (Rottenberg 1983: 121–129) дошао до Београда да проучи митске елементе у клокотризму, али клокотристичке ситуације се нису уклапале у научну концепцију о миту, с обзиром да је свака ситуација изведена само један пут, док је главно обележје мита ритуално понављање. Наравно, како је речено на почетку, уметнички чин је непоновљив, а клокотризам ставља нагласак на

¹³ Чланови *Књижевне радионице 9*: Адам Пуслојић, Мома Димић, Миодраг Јанковић, Митко Маџунков, Милан Милишић, Ибрахим Хаџић, Предраг Чудић, Александар Сухенко, Војислав Донић.

саму изворну стваралачку епифанију. Копије нису аутентичне, те не налазе место у уметности. Стога, након што је нека ситуација завршена, многи од њених материјалних фрагмената су нестали, као „небитни”. Клокотристи као да су скупљали снагу да непрестано стварају нешто ново, не марећи да архивирају старо. Из тога произилази још једно обележје клокотризма, а то је привидна фрагментарност.

Фрагментарност, која је присутна у клокотризму има, пак, и другачији вид: текстови, поезија, цртежи, скулптуре, „ситуације” и максиме интегрису фрагменте из културне прошлости, или, пак садашњости. Стављени у нов, креативни контекст, попримајући нов значај, као што ће се касније десити и у постмодернизму, кога клокотризам као да антиципира, фрагментарност клокотризма представља врсту монтаже старог и новог. Занимљива је чињеница да се тај исти „дух” у смислу креативног преокрета у односу на „познате старе вредности” догодио симултано и на ширем, светском плану, а то траје и данас. Тај дух се јасно примећује у *Теоријским касетама клокотризма*, које објашњавају стваралачки чин новим стваралачким чином, а не дискурсом уметничке критике. Постмодернизам, који се *in nuce* појављује у клокотризму, само ће се мало касније одликовати управо фрагментарним интегрисањем културне прошлости, колажом и монтажом, спајањем старог и новог, поништавањем временских разлика, стварањем нових митова, децентрализацијом метадискурса, одбацивањем званичних идеологија, а и „утабаних” теорија о уметности итд. Културни факат, као и историјско-политички факат, представља само материјал, „знак”, како за клокотристе, тако и за постмодерног уметника, док се „означено” постиже у оквиру контекстуалних и интертекстуалних односа, било да је реч о писаном тексту, или о другој врсти уметности чији начин изражавања се не заснива на писаној речи. У духу антиципације постмодернизма се могу схватити, на пример, изјаве Адама Пуслојића, као што су: „Ми ћемо најбоље идеје, сматрати нашим личним идејама”, или: „Клокотризам гута оно што му је слично и храни се различитошћу” (Пуслојић 1979а, 10), враћајући у дискусију дубље значење речи „довиђења”. „До виђења”, као ревидирање и реинтерпретација се, међутим, у клокотризму не односи само на културно наслеђе, већ на уметничке и животне ставове уопште.

У смислу „поновног виђења”, клокотристичка награда *Љубиша Јоцић*, рад вајара Милорада Ристића, представља ревидирање самог појма плакете, јер подразумева и живу руку клокотристе који предаје награду у облику бронзане руке, која држи медаљу на којој је исписано име „Љубиша Јоцић”. Жива рука (клокотристе који уручује награду) може се сматрати цитатом бронзане руке или обрнуто. У сваком случају, *ниједна рука није миметички приказ оне друге*, већ је цитат и реинтерпретација у оквиру мреже новоуспостављених односа. Штавише, награђени уметник не добија новац, већ сам мора дати новац за израду бронзане скулптуре. *Клокоцикл* је уметничка инсталација по нацрту и изради вајара и сликара Коље Милуновића, која користи цитат из „правог бицикла”, а новостворена справа поједнако ради. Клокотристичке „инсталације” могу се догодити и у интеракцији између човека

и дрва, на пример, у ситуацији *Калемљење човека*, где песник Миљурко Вукадиновић има повезане очи и уста о дрво у дворишту атељеа вајара Матије Вуковића, у коме се, затим, песник Александар Секулић труди да полети са камењем које му је везано за руке, које служе као крила, а који успева да заузме замах тек када му је огроман камен везан око врата. Поводом те ситуације, Петар Гудељ ће написати изванредну песму *Арбор, дрво*: Овијати стабло // Платном, можданим вијугама / Кожом. // Згулити кору. / Згулити кожу // Ти у кори. Дрво у твојој кожи. // Шумиш. / Тумаче твој шум. // Говори дрво” итд. (Гудељ: 1981: 58) У смислу „ревидирања” културних чињеница, Иоан Флора напише збирку песама *Доручак под травом*, што је алузија на Манеову слику *Доручак на трави*. А и сам Мане је ревидирао својевремено, у својој познатој слици, мотив венецијанског сликара Ђорђонеа, када је приказао као наге даме које седе на трави поред обучених мушкараца, што је сигурно привукло пажњу Ј. Флоре, клокотристе. Стицајем околности, сам Флора је преминуо баш пре инаугурације поменуте збирке песама и као такав је лежао на столу у Музеју румунске литературе у Букурешту, заокружен изложбом сопствених слика, која је требало да буде приказана заједно са његовом збирком *Доручак под травом*. Приликом посмртног говора, А. Пуслојић је посипао по њему прах од злата, као да се радило о некој клокотристичкој ситуацији, јер, како и овај пример показује, клокотризам се не односи само на уметност, већ и на такве „чудновате” ситуације које сам живот ствара. Зато је (опет) дух или духовност клокотризма изнад самих клокотриста, а они су само његови „добри спроводници”.

Синкретички дух клокотризма, као и „калемљење” (што је више од колажа, јер подразумева симбиотичку интеракцију), присутни су на сваком кораку и у *Теоријским касетама*, док се његови представници на тај начин изражавају још од ранијих седамдесетих година прошлог века; познат је у том смислу цртеж Никите Станескуа *Патка-вук*, а ситуација у Магази се најављује постером из *ПолитАке*, на *Старом сајмишту са људина* рецитује се песма Ђеа Богзе, где пси ходају са ташнама израђених од људске коже итд. Клокотристичко ревидирање стварности, његова монтажа и инсталације нису само формални, већ суштински облици, јер увек имају дубљи асоцијативни семантички смисао, који чине његову поетику.

У овом светлу, клокотризам се може симболички приказати као врста Нојеве барке или као *постмодернистичка* лађа, на коју се укрцавају представници свих стваралачких „врста” и која неће потонути као Титаник, јер за разлику од луксузног Титаника, клокотризам је скромна лађа, коју су конструисала људска пријатељска бића и која није осмишљена само да плута на води, већ она има и ноге којим ће ходати по земљи, а има и птице које ће је дизати у висине, а и зауставиће се тамо где је згодно, јер има и сидро, као на цртежу песника Никите Станескуа *Клокотристичка лађа*, као врста Нојеве барке; то је лађа којом кормилари песник Адам Пуслојић, а екипа различитих хибридних створења је усмерава у различитим правцима. Та врста „клокотристичке лађе” је заправо опстала у својој бити, то јест у својој „духовности” – иако су данас многобројни учесници у клокотризму, а међу

њима знаменити уметници светског реномеа, преминули – јер се „клокотристичка лађа” може тумачити као симболичко приказивање разних уметничких и когнитивних инсталација поимања света која су природно и неосетно пренета у постмодернизам. Или, како гласи једна од клокотристичких максима: „Данас, када више не постоји смрт, клокотризам је пут. До виђења”. Трагови духа тог времена су данас свеprisутни. На пример, наслов клокотристичке ситуације *Крозид* из осамдесетих година је преузео вајар Миливоје Богосављевић за своју изложбу, на сугестију Николе Шиндика, док његове скулптуре као да су илустрација збирке песама Ј. Флоре, *Доручак под травом*, а та два уметника нису никад ни била у контакту. Пројекат који су иницирали Адам Пуслојић и Бранислав Вељковић везан за природно време топљења леда да би „оживеле” слике, воће, књиге итд. наставља данас група сликара и вајара под називом *Ледарт*. Миљурко Вукадиновић је у Румунији издао збирке песама *Ја, моја породица и Еминеску* и *Зовем се Никита* у којима аутор живи и ствара у садашњости „окалемљен” на знамените румунске песнике. *Нојеву барку* је 2005. године израдио у камену травертину вајар Коља Милуновић у Тргу Жиу, Румунији, месту рођења познатог румунског вајара Константина Бранкуша итд. Бранислав Вељковић и Никола Шиндик иницирали су клокотристичка издања књижевности у збиркама серије: „12+1”, која су испала, 12+1+1, окончана 2012. год. итд.

Клокотризам је у првом, а и у последњем реду, једно велико (чак међународно) стваралачко и људско дружење, у којој превладава луцидност, аутентичност, смисао за хумор и црни хумор, парадокс и стваралачке асоцијације, а није неважна чињеница да се „дружење” и креативност често догађају подједнако упркос „идеалним државама”, као и упркос сваке врсте теоријског дискурса и доцирања. Клокотристичка уметност без граница је настала у духу тог времена, кад су се ствараоци запитали у коју врсту уметничког „знака” ваља ухватити „означено”, као неисцрпну људску духовност и доживљај света. Стога, „уметничка лабораторија” клокотризма представља, из данашње перспективе, врсту духовног „сеизмографа”, бележећи „духовна кретања” из периода који је непосредно антиципирао велика претумбавања аксиолошке природе, која су се подједнако одигравала како на локалном, тако и на глобалном плану у области уметности, а и у социо-историјском свету, почевши од 1989. године, коју данашњи социолози сматрају „нултом годином”, или почетком новог глобалног поретка. Ако је принцип данашњег уметничког стварања још увек клокотристичко „до виђења” (као поновно разматрање културних/животних чињеница), ревидирање ширег плана би могао припасти под клокотристичку максиму: „*Repetitio mater historiae est*”.

Очигледно, у оквирина данашњег поимања уметности, још увек „из клокотризма нема повратка”¹⁴.

¹⁴ Синопис за ситуацију: *Време у Миту Рупи* (која се одиграла у бившој „Митићевој рупи”, где је у време те ситуације постојао сунчев сат, кога данас више нема на тој локацији) – рукопис.

Прилог из Теоријских касета клокотризма



СЛИКЕ (с лева на десно): Клокотристичка лађа (Никита Станеску); ситуација с „клокоциклом“ у Деспотовцу; нацрт „клокоцикла“: Коља Милуновић; клокотристичка награда Љубиша Јоцић, бронзана скулптура: Милорада Ристића; горе: Клокотристичко јаје (дужина 7 м), скулптура Радислава Тркуље, доле: неки од „клокотриста“; Клокотристички печат, идејно решење Тодора Стефановића; ситуација у Магази: „Repeticio mater historiae est“ (Коља Милуновић, ситуација у Магази); рукопис песме Никите Станескуа Аутопортрет, на румунском језику; ситуација „Клокофонија“; клокотристички аутопортрет Марка Странда, Ален Гинзберг приликом ситуације „Калемљење човека“, атеље вајара Матије Вуковића; „Политака“, колажа; портрет Адама Пуслојића (Николе Шиндика); цртеж Стевана Кнежевића; додела награде Љ. Јоцић Г. Бабићу: А. Секулић, А. Пуслојић и Г. Бабић; Јоан (Иоан) Флора, рукопис са сликом; ситуација „Старо Сајмиште с људима“; ситуација „Не/астајање“: И. Миланкова у ковчегу од леда, Студентски град; Војислав Јакић (клокотристичка изложба у Цвјети Зузорић); цртеж В. Јакића; Д. Кнежевић, Б. Вељковић и Адам Пуслојић (ситуација „Довођења животе и смрти“, УКС); Мирко Илић (Pitch): цртеж; Радош Стевановић: два цртежа; К. Милуновић: „Глава у коцки (леда)“, нацрт; Ј. Флора и М. Вукадиновић у ситуацији „Старо сајмиште с људима“; постер К. Милуновића за ситуацију „Не/астајање“.

ЛИТЕРАТУРА

- Vukadinović 2006: М. Vukadinović, *Mă numesc Nichita/Zovem se Nikita* (bilingvno izd), Ploiești: Editura Libertas.
- Гудељ 1981: П. Гудељ: *Arbor; drvo*, у: *Delo*, XXVII, br. 10, okt /1981.
- Глушчевић 2006: Зоран Глушчевић, „Симбиотички скок у ништа. У славу донкихотске душе клокотризма”, Београд: *Књижевне новине/мај* 2006.
- Деретић 1987: Ј. Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Београд: БИГЗ.
- Игњатовић 2002: С. Игњатовић, „Енергија шока и изазова”, Београд: *Књижевне новине*, 25 нов/ 2002.
- Ionescu 1991: Е. Ionescu, *Ni*, București: Humanitas.
- Павковић: В. Павковић 2001, „Белешке о писцу”, у: Салман Ружди, *Бес*, Београд: Народна књига.
- Павловић 2002: Миливоје Павловић, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Београд: Просвета.
- Пуслојић 1979: А. Пуслојић, „До виђења, долазе клокотристи”. Интервју: Мило Глигоријевић, *НИН*, 22 јул /1979.
- Пуслојић 1979а: А. Пуслојић, „Време за довиђења”, Београд: *Књижевна реч*, нр 127/25 јул/1979.
- Пуслојић 1981: А. Пуслојић, „Кловнови који трају”. Интервју: Миња Катић-Шербан. *Зум Репортер* бр. 766, фебр/1981.
- Пуслојић 1983: А. Пуслојић, „Клокотризам је најстарији могући отац”. Интервју: Душица Милановић. Београд: *Политика. Интервју*, бр. 42, јан/1983.
- Puslojić et al 2005: Puslojić et al.: Adam, Ioan, Nichita și frații lor – colectivizarea poeziei (*Адам, Иоан, Никита и њихова браћа – колективизација поезије, посвећен Јосифу и његовој браћи, песме које знамо одавно*), *Manuscriptum* nr. 1–4/2005, București: Muzeul Literaturii Române.
- Растегорац 1981: И. Растегорац, „Формирање клокотристичке заставе”: *Дело* XXVII,бр. 10/1981.
- Rottenberg: J. Rottenberg 1983. “In the Mirror of the Ritual”, *Kruševac, Sinteza* br. 23–24/1983.
- Секулић, Пуслојић 1981: А. Секулић, А. Пуслојић, колективне песме, Београд: *Дело* XXVIII бр.10/ 1981.
- Секулић 1978: А. Секулић, *Госпођа халуцинација*, Београд: Просвета.
- Симион 2004: Е. Симион, *Уморан је демон теорије*, превод А. Пуслојић, предговор С Игњатовић, поговор М. Дан. Београд: Апостроф / Радинг.
- Станеску 1984: Н. Станеску. „Аутобиографија”, у: *Једино мој живот*. Превод: А. Пуслојић, Београд: Књижевне новине.
- Станеску 1982: Н. Станеску, „Кад би се наоружали мртви”. Интервју: А. Пуслојић. *Зум Репортер*, Београд, новембар/1982.
- Stanesku et al. 1995: Н. Станеску et al., „Дијалог у троуглу”, Београд, *Савременик*, бр. 23, 24, 25/1995, Београд: Апостроф.

Simion 1981: E. Simion, *Întoarcerea autorului, Eseuri despre relația Creator-Operă*, București: Editura Cartea Românească.

Флора 1979: J. Флора, „Галактички”, *Књижевна реч* нр. 127/25 јул/1979.

Mariana M. Dan

ASPECTS OF KLOKOTRISM

(Summary)

Although literary and art criticism have often defined klototrim (clocotrim) as one of the neo-avantgarde movements, while relying on its ‘external’ appearance, founded on the public display of its *situations* (a sort of public performances, taking place at different locations), and on the apparently illogical statements of its members, the archive, so far unpublished material reveals, if considered in parallel with the published one, the possibility of reconsidering the klototristic poetics, and correlating it, at least to some extent, to the rise of postmodernism in the seventies and the eighties of the 20th century. Moreover, taking part into klototrim myself, I tried to enrich the study with an ‘internal’ perspective. The adopted method provides the possibility of escaping the shallow theoretical phrases of the past, used by inertia, such as: ‘avant-garde’, ‘current’, ‘movement’, ‘school’, etc., and envisage the authentic process of thinking and creating which precedes the year 1989, which sociologists have defined as the beginning of a new era on a global scale, while, locally it anticipated the collapse of the ex-Yugoslavia. On the one hand, implicitly opposing structuralism, which neglected the author as a living being, while analysing only ‘the text’, klototrim envisages the need to identify the artist, as a living historical being, with his creation. *Artistic epiphany, as a decisive creative act is irrepitable, as the moments of one’s life are irreversible and intimately tied to the very act of physically existing in a certain moment. The artist is physically present in the situations, while his individual life and artistic experience is authentically written down afterwards.* Defining itself as ‘spirit/spirituality’, clocotrim puts forward the omnipresence of the same human spirit in both life and art, which may take only different external shapes in time and space, but which essentially remains unchanged, providing thus the possibility of communication with different people, belonging to different historical or modern cultures. The foundation of klototrist postmodernism lies in the possibility of lucidly *reinterpreting facts* from culture or everyday life, as a process of borderless diachronic and synchronic communication. Unlike avant-garde, which denies and abolishes the past, klototrim, on the contrary, leads a dialogue with it, encompasses it, while ‘borrowing’ some of its fragments. Klototristic quotations, installations, confessions, fragmentary insights into the ‘lucid’ moments of life, black humor, irony, the sense of paradox, the collectively composed texts and the physical performance of ‘the living metaphors’ (*situations*) are not formal, but essential shapes, connected with the very poetics of klototrim, which is extremely rich. On the other hand, klototrim has got militant echoes, reiterating phrases, such as: ‘*repetitio mater historiae est*’, or reinterpreting Plato’s idea about “the ideal state”: if art exists today, it is not only due to the artists, but also to *common people who need artistic expression*, and it is their merit that all the artists have not been chased from all of the ‘ideal states’ yet. The fact that art belongs to all the people, and that is part of life itself, represents the main premisis for klototrim to establish an important osmosis between the galleries and the street.

Regarded within international boundaries of artistic creation, the klototristic ‘spirituality’, as a mark of omnipresent human creation, and cross-cultural authentic artistic communication, points to the metamorphosis of the world view and artistic experience in the seventies and eighties of the last century, which anticipate the great axiological and socio-historical changes that followed.

Dušica RISTIN*
Универзитет у Букурешту
Факултет страних језика и књижевности

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

РУМУНСКО-СРПСКИ УТИЦАЈИ У КОНТЕКСТУ ПРЕПЕВА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ У РУМУНИЈИ

У раду је пажња усредсређена на отварање румунског културног простора према српској поезији у последњим деценијама двадесетог века. Рецепција поетских остварења српских аутора у преводу на румунски језик била је подстицај многим реномираним преводиоцима као што је био чувени Јоан Флора. Проучавајући обе књижевности, и румунску и српску, поводио се правилом да једна поетска структура приликом преласка из једне књижевности у другу не мења своју природу и суштински задржава богатство и разноврсност шире српско-румунске књижевне заједнице. Висока уметничка вредност румунског препева значајан је елемент преводилачког критеријума, али није свакако једини. Осим наведеног, преводиоци српске поезије у Румунији посебну пажњу посвећују напору да изнађу одговарајући поетски преводни еквивалент, а при томе остану доследни верности у односу на текст оригинала. Увид у литерарну продукцију, преводилачки рад, издаваштво, као и делатност у оквиру популаризације српске књижевности код Румуна уверио нас је у нераскидивост традиционалних културних веза и интереса ова два народа. Преводиоци, новинари и писци неуморно информишу румунску читалачку публику о књижевним догађајима, издавачким новитетима и културним тековинама на српском тржишту указујући истовремено и на духовно наслеђе у контексту српско румунског препева и обрнуто.

Кључне речи: српска поезија, рецепција, Румунија, превод, румунски језик, Јоан Флора, Михај Еминеску.

У данашње време глобализације опстанак аутентичне духовности у великој мери зависи од њене рецепције. Промовисање културе једног народа је уско повезан са потребом за превазилажење ове колективне судбине уз помоћ жеље да се постоји изван дијалекта или језика, изван аматерског, изван егзотичног. Кроз инспиративни дијалог се омогућава благовремено превазилажење периферичног историзма, при чему се књижевни и уметнички понос не чини дезоријентисаним, већ је, напротив, у стању да отопи раздаљину између експресивне и спознајне слободе. Однос између културног идентитета и културне разноликости се најлакше разрешава на нивоу међукултуралних односа, а сам чин превођења има улогу повезивања двају или више култура, постављајући паралелно светове описане језиком из или у коме су створени.

* dusica_ristin@yahoo.com

Да би дело једног писца било познато и да би ушло у каноне универзалних вредности, то исто дело би требало да буде преведено и на друге језике. Самим тим, превођењем национални писац постаје светски, јер „прави писац не припада само својој земљи, већ целом свету” (Милош 2007: 9). Овим процесом се долази до спознаје и разумевања култура других због приступачности перспективе о свету коју предлаже једна одређена култура, те самим тим је и први корак ка успостављању праве комуникације између људи и култура које могу бити чак и у најудаљенијим деловима света.

Представљање духовних, културолошких и јединствених аспеката српске културе и књижевности у Румунији се може приметити, с једне стране, у покушајима да се акцентују особени традиционални елементи у културолошкој судбини овог народа и, с друге стране, у напорима да се њене вредности синхронизују, модернизују и упишу у шире аксиолошке параметре, видљиве у труду и стваралштву уметника, односно писца који су сопственом судбином оставили траг у српском културолошком профилу. Превазилажење лингвистичких препрека између српске и румунске књижевности и адекватно представљање структуре и профила српског духа, кроз повезивање ова два културолошка простора, као и одбацивање предрасуда и стереотипа о малим и балканским културама, далеко од маргиналног релативизма, комплетно се реализује у Румунији након Другог светског рата, када број превода и критичких студија достиже значајан број. Ова промена се може повезати и са порастом интересовања за друге социјалистичке културе и књижевности, карактеристичне за овај период, а само интересовање за друге словенске књижевности достиже свој врхунац 1949. године оснивањем Катедре за модерне словенске језике на Универзитету у Букурешту (Ђеамбашу 2011: 3–6). Истовремено са првим апсолвентима, одсеци словенских језика су се истински нашли у процесу промовисања ових књижевности, а као што је већ речено, једно од најефикаснијих средстава популаризације једне културе је превођење, посебно са оригинала, од стране стручњака са адекватном припремом. Након поменутог периода, који је трајао скоро једну деценију, када су књижевност и уметност еволуирале под знаком социјалистичког реализма, у румунској култури је дошло до такозваног ослобођења, које је резултирало уметничком „либерализацијом”, а шездесетих и седамдесетих година почиње други период у промовисању словенских књижевности, када се може приметити и пораст у вредносним стандардима.

Захваљујући професорима и апсолвентима одсека за славистику из земље, којима се придружују и апсолвенти из Румуније или румунског порекла који су студирали у словенским земљама, као и они који припадају словенским мањинским заједницама у Румунији, долази до пораста превода, као и њиховог квалитета, и за три деценије се на румунски језик преводило скоро из сваког књижевног периода. У сарадњи са Editura pentru Literatură Universală (Издавачка кућа за светску књижевност), која је касније преименована у Editura Univers, заједно са осталим познатим издавачима, као што су Критерион, Минерва, Албатрос, Картеа Романеаска (Румунска књига) из Букурешта, Дачиа из Клужа, Жунимеа из Јашија, Факла из Темишвара,

објављено је на стотине наслова, углавном дела класичне књижевности 19. века, као и већи део 20. века (међуратни, а посебно послератни период). Иако је поезија много тежа за превођење, а преводи не нуде ипак читаоцима динамичну слику еволуције словенске лирике, урађене су бројне репрезентативне антологије, често остварене у сарадњи са румунским песницима. Може се тврдити, упркос идеолошким баријерама или сарадње по принципу реципроцитета, да су у току четири деценије (1950–1989), словенске књижевности зашле дубоко у румунски културолошки простор (в. Ђеамбашу 2011: 3–6).

Након социјалних и политичких промена после децембра 1989. године, у Румунији су нестале и културне и књижевне цензуре успостављене од стране комунистичког режима, а тржиште књига је осетно промењено. Под утицајем ове нове динамике основане су бројне издавачке куће и приватне штампарије. У овом периоду су се наметнуле одређене издавачке куће или издавачка удружења, која су промовисала културно-књижевне вредности, као што су, на пример, Хуманитас, Универс, Немира, Минерва, РАО, Куртеа Веке, Паралела 45, Полиром, Брумар и друге. Настављајући пређашњи труд, посебно би требало похвалити посвећене слависте (као што су србисти Мирко Живковић, Дорин Гамулеску, Војислава Стојановић, Октавија Неделку, Славомир Гвозденовић, Љубица Рајкић, лектор песник Миљурко Вукадиновић), који су и даље систематски радили на превођењу и објављивању како класичних дела, тако и радова из периода авангарде или дела писаца-емиграната из дијаспоре.

Што се тиче поезије са простора бивше Југославије, за период пре 1989. године, важно је поменути антологију објављену 1973. године у издавачкој кући Албатрос из Букурешта, под насловом *Din lirica iugoslavă. Poeți sârbi și croați contemporani (Из југословенске лирике. Српски и хрватски савремени писци)* у преводу Ангела Думбравеануа и Славка Алмажана, која обухвата двадесет и два аутора, од Васка Попе (1922–1991) до Пере Зубца (1945).

Када је реч о књижевном стварању српске мањине у Румунији, неизоставно треба поменути књигу насловљену *Трајање. Избор из поезије и прозе не српскохрватском језику у СР Румунији*, антологију начињену од стране уважене професорке са Универзитета у Букурешту, покојне Војиславе Стојановић, објављене у Ваљеву 1986. године.

Од 1989. године до данас може се приметити пораст преведених или поново преведених наслова из српске књижевности на румунски језик. Најсвеобухватнију презентацију српске поезије преведене на румунски језик урадио је песник и преводилац Јоан Флора у антологији *Antologia poeziei sârbe (sec. XIII–sec. XX) (Антологија српске поезије (од 13. до 20. века))* од преко 400 страна, која је објављена 1999. године код издавача Ed. Cartea Românească из Букурешта и касније поново штампана, 2004. године, у Ed. Sostițiu, из Сату-Маре, град на северу Румуније. Последње остварење у којем је представљена српска поезија у Румунији у преводу на румунски језик носи наслов *Malul celălalt (Друга обала)*. Реч је о антологији српске поезије XX–XXI века коју је приредио млади песник Александар Стојковић, а дело се појавило у издању Herg Benet Publishers 2012. године.

Јоан Флора, синтетички дух на високом хуманистичком нивоу који има широки спектар уметничке експресије, са сопственим естетским идејама, књижевним убеђењима и судбином, умногоме се идентификовао са својим књигама. Структура ове судбине, доследност, принципи и слабости одају особу која мисли, живи и пише на исти начин, његова егзистенција је део његових записа, дајући му несумњиву оригиналност.

Песник са много квалитета и ретке интелектуалне енергије, Јоан Флора успео је да скрене пажњу јавности из Румуније на вредност српске поезије, у контексту европске књижевности, својим изванредним преводима дела Васка Попе (1983. године, *Poezii*, два тома, и 1995, *Câmpia neodihnei (Heno-чин-поље)*) и преводима Адама Пуслојића (1986. године, два тома, први под насловом *Nu-mi amintesc prea bine, bunul meu prieten, (He сећам се најбоље, драги пријатељу)* и других, у сарадњи са Никитом Станескуом, под насловом *Apă de băut (Вода за пиће)*), као и већ поменутом антологијом *Antologie a poeziei sârbe (sec. XIII–sec. XX) – Антолоја српске поезије од (13. до 20. века)*, први пут објављеном у Editura Cartea Românească, 1999. године.

Слика коју Јоан Флора конструише у антологији на румунском језику о српској поезији показује жељу аутора да пренесе латентну лепоту и многобројне њене облике који олакшавају оцртавање културне матрице, на коју се стално односи. Избор Јоана Флоре да говори у име српске поезије оправдава се личним афинитетом према српском уметничком универзуму, разумевањем нијанси и специфичних контекста у којима се ова књижевност развијала током векова.

Зашто српска поезија? благо реторички се пита аутор антологије, да би у наставку аргументовао избор: „јер постоји од прилике од 13. века, одговарам искрено, фасцинантна и скоро невероватна чињеница, али и зато што је ретке лепоте (на пример: *Слово о уму* Саве Немањића или *Молитва на исповест* анонимног аутора); јер је имала звездане тренутке, понекад након вишевековне тишине, који се огледају у страницама узбурканог и аутентичног осећања аутора као што су Захарије Орфелин, Кипријан Рачанин и Гаврил Стефановић Венцловић (18. век), Петар Петровић Његош, Бранко Радичевић и Ђура Јакшић (прва половина 19. века) или Јован Јовановић Змај, Војислав Илић и Лаза Костић (друга половина 19. века); јер српска писана поезија чак и у наше време (види Васко Попа или Матија Бећковић!) грли, мењајући је, традицију народне епике, која је фасцинирала, преко збирки Вука Стефановића Караџића, и Гетеа и браћу Грим, али и Еминескуа; јер је реч о изванредној поезији која се наметнула, посебно седамдесетих и осамдесетих година овог века (20. века), као једна од најзначајнијих на европском плану, кроз поезију Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића” (Флора 1999: 7–8). Моћ стварања поезије превазилази индивидуални и сопствени оквир песника, слобода стварања постаје расветљенија и усмерава поглед према будућности, с оне стране границе реалног времена наше историје. Реч је о померању ка висини и победи над тегобом понизности изазване падом у овај пролазни свет (Берђаев 1999: 199). Песник својом надареношћу помера границе ствари у бесконачност, људску реч у свој из-

вор, у место где почиње и где се враћа мисао, „не би ли обавезао богове да у људском свету нађу место за наше снове” (Константин Нојка).

По мишљењу Јоана Флоре, преносом културних вредности моделирају се понашања, обичаји и разумевање: „иако је ова трагедија Косова (куда је шетао кораке, проповеди, записе и скромност, на свом путу између Атоса и архиепископије у Пећи, Свети Сава, аутор којим и започињем ову антологију) обелоданила, најчешће тенденциозно (и званично на светском нивоу, али посебно медијски) мрачну, крваву, дивљу страну бића овог народа, који, ето, још 1200. године је знао и успевао да пише поезију, који је 1400. године писао поезију, које је 1800. године писао поезију, који данас, овако кажњен и усамљен какав јесте, пише поезију; јер смо савременици наших комшија већ цео миленијум и још неколико векова приде, а скоро да нисмо ни знали да пишу и од када пишу поезију” (в. Флора 1999: 7–8).

Јасна рецепција текста представља први услов било којег књижевног дела, утолико више када се ради о преводу учињеном са толико уметности и верности, и у ком преводилац треба да резонује и у складу са делом које преводи и са естетским типом коме дело припада. А ако превод треба да буде резултат једног избора и симпатије, као што смо и видели, којима идеални преводилац може да прикаже и сопствену уметничку личност, исто је тако истина да истовремено треба да пронађе и снагу којом ће је суздржати, да заустави претерану експресију ове личности, да покаже дискрецију и резервисаност, отвореност и добронамерност према ономе што је другачије од њега, способност да прихвати другачији звук и да га пренесе у тачној вибрацији (Виану 1959: 274). Основне концепције које доминирају превођењем су *еквивалентност* (са свим њеним изузецима) и *верност*, јер баланс између оригинала и верзије се одржава кроз етику (поштовање деонтолошког кода), кроз одвајање од извора да би се остварило објективније разумевање и пренос поруке у циљном тексту (Лунгу Бадеа 2005: 169). Превођење поезије захтева посебну пажњу, а нормативне студије о поетици нам кажу да би се превела поезија, преводилац може бити песник, али свакако мора покушати да саосећа са песником, да осећа његову уметничку и стваралчку намеру, да би се репродуковао артистички квалитет оригинала, а не само омиљене теме и стилске фигуре.

Ако обратимо пажњу на уметничке аспекте превода Јоана Флоре у песама Васка Попе, књижевника који је наметнуо поетиски модел у савременој српској књижевности, можемо приметити да се Јоан Флора веома дивео Васку Попи и превео је његово целокупно дело на румунски језик, постављајући га у саму средину своје антологије, са највећим бројем песама (21). Тумачење песама познатог песника српске књижевности које је приредио Јоан Флора је више него коректно и представља верну слику духовног стања песника иноватора какав је био Васко Попа. Јоан Флора разуме конкретну намеру песника и преводи је без губљења њене суштине. Преводилац заправо посредује у идентификацији односа читалац–песник, усмеравајући читаоца у стваралачки универзум Васка Попе. Јоан Флора се одлично снашао у овој атмосфери уз ствараоца којег представља кроз форму у којој на једном месту,

стапајући границе, вибрира целокупна српска и румунска поезија. Људска сензибилност је јединствена и не подлеже географским или политичким поделама, а поезија „саопшти и пренесе што се разуме” (Т. С. Елиот). Превод Јоана Флоре је критички чин који обједињује ова два духовна бића поезије српске и румунске, које се на овај начин поново срећу на интелектуалној обали лиризма.

Поетски дискурс је пренесен са много сензибилитета на свом путу од мисли до речи, у скоку који уједињује мисао говора и испуњава овај простор интуицијом песника. Кроз своју усамљеничку судбину песник пробија затворени круг људске егзистенције и прелази преко бесконачности времена и простора. Тако упечатљиву мисао истакао је и румунски песник Михај Еминеску у песми *Једино песник...* (*Nu mai poetul...*), коју наводимо на крају излагања на српском језику у преводу песника Адама Пуслојића: „Пролазан свет је цео. / Људи нестају и мру / Као на хиљаде таласа / Што пробија их душа, / Проходећи неуморно / Недра мора до бескраја. // Једино песник, / Попут птица у лету / понад валова, промиче / Над бескрајем времена: / У гранама ума / У светим водама, / С птицама налик / Што натпевавају се.”

ЛИТЕРАТУРА

- Берђајев 1999: N. Berdiaev, *Încercare de metafizică eshatologică*, București: Paideia.
- Виану 1959: T. Vianu, *Literatura universală și literatura națională*, București: Ed. de Stat pentru Literatură și Artă.
- Думбравеану, Алмажан 1973: A. Dumbrăveanu, S. Almăjan, *Din lirica iugoslavă. Poezi sârbi și croați contemporani*, București: Ed. Albatros.
- Ђеамбашу 2011: C. Geambașu (coord.), *Bibliografia traducerilor din literaturile slave 1945-2011*, București: Ed. Universității din București.
- Еминеску 2000: M. Eminescu, *Opere alese*, București: Ed. Elion.
- Лунгу Бадеа 2005: G. Lungu Badea, *Tendințe în cercetarea traductologică*, Timișoara: Ed. Universității de Vest.
- Милош 2007: I. Miloș, Mihai Eminescu și fantasmele Nordului (2), Pančevo: *Libertatea*, LXII,3, Pančevo, 9.
- Нојка 1992: C. Noica, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, București: Humanitas.
- Стојановић 1986: В. Стојановић, *Трајање. Избор из поезије и прозе на српскохрватском језику у СР Румунији*, Ваљево: „Милић Ракић”.
- Стојковић 2012: Al. Stoicovici, *Malul celălalt (Antologie de poezie sârbă, sec. XX-XXI)*, București: Herg Benet Publishers.
- Флора 1999: I. Flora, *Antologia poeziei sârbe (sec. XIII-sec. XX)*, București: Cartea Românească.

Dušica Ristin

ROMANIAN-SERBIAN INFLUENCES IN THE CONTEXT OF RENDITIONS
OF SERBIAN POETRY IN ROMANIA

(Summary)

In this article the attention is drawn on the opening of the Romanian cultural space to the Serbian poetry in the last decades of the twentieth century. The reception of the poetic achievements of Serbian authors in translation into Romanian language has been a challenge to many redutable translators such as, for instance, the wellknown poet Ioan Flora. In studying both literatures, the Romanian and the Serbian one as well, Flora was led by the rule that a poetic structure during its transition from one literature to another, does not change its nature and essentially retains the richness and diversity of the wider Serbia-Romanian literary community. A significant element of the translation criteria is made by the high artistic value of the Romanian translation. In addition, the translators of the Serbian poetry in Romania pay a special attention to the effort to find the most appropriate poetic equivalent in translation and at the same time they remain devoted to the original text. The presentation of the literary production, the translation work, publishing, and the activity of popularization of the Serbian literature to Romanian people has convinced us of the permanency of the traditional cultural ties and interests of these two people. Translators, journalists and writers tirelessly inform the Romanian readers about the literary and the publishing news and cultural events that are on the Serbian market, pointing to the spiritual heritage in the context of the Romanian translations of Serbian literature and vice versa.

Małgorzata FILIPEK*
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

СЛИКА ИБЕРИЈСКОГ ПОЛУОСТРВА У ПЕСМАМА ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА

Песничко дело Војислава Илића (1860–1894) обилује мотивима које одражавају романтичарску чежњу за далеким, егзотичним земљама и туђим културама. Један од таквих простора јесте и Иберијско полуострво на које се Илић надовезује у остварењима као што су *Љубавна прича о Дону Нунецу и Дона Клари* (1887), *Идила у шпанској ноћи* (1887), *Четири песме калифе Абу-ел-Рахмана* (1890), *Шпанска посла* (1893) и спев *Песник* (1893). Илић маркира простор помоћу топографских детаља и историјских личности, као што су били арапски кнез Абд ал-Рахман и португалски песник Камоес. Приказујући догађаје из прошлости Иберијског полуострва, не мари за тачност података и историјску истину.

Кључне речи: Војислав Илић, песме, прошлост, Абд ал-Рахман, Камоес, Иберијско полуострво.

„Ову је земљу отровао Исток (...) култом силе и господовања и заразила Африка (...) безнадежним нихилизмом сладострашћа, крви и лењости” (Андрић 2000: 252).

Пре Војислава Илића Иберијско полуострво као географско-културни простор није се налазило у кругу интересовања српских писаца. Свест о овом удаљеном делу Европе сводила се углавном на Сервантесово ремек-дело, које је Доситеј Обрадовић препоручивао српским читаоцима у *Совјетима здравог разума* (Стојановић 2005: 17), као и на славног Сервантесовог јунака који је ушао у српски културни оптицај захваљујући преводу Ђуре Поповића Даничара.¹ Поједине мотиве из *Дон Кихота* искористили су у својим

* margo115@wp.pl

¹ У новосадском дневнику „Српски дневник” (1856) појавио се превод XVI главе романа под насловом *Одломак из „Дон Гихота”* Ђорђа Поповића-Даничара (1832–1914). Године 1857. објављена је следећа глава. Скраћена верзија појавила се у анонимном преводу у „Трговачким новинама” (1862). Године 1882. у Панчеву штампана је била *Приповетка о славном витезу Дон Кихоту од Манче* у преводу Поповића-Даничара. Најпознатији био је превод из 1895/96. са предговором Поповића-Даничара. Друго издање припремио је 1938. Миодраг Никачевић на основу Даничаревог превода, треће издање појавило се 1952. Године 1988. био је штампан *Дон Кихот* у преводу Душка Вртунског (1936–2002). Стога годишњица првог српског издања (1996) била је обележена „Сервантесовим данима” и научним скупом. Додатна издања превода Вртун-

остварењима Јован Стерија Поповић, Јаков Игњатовић, Стеван Сремац, Лаза Лазаревић, Радоје Домановић (Стојановић 2005: 33–114).

Војислав Илић, који није много и далеко путовао (Павић 1961: 54), учинио је први корак уводећи у српску књижевност слику Иберијског полуострва, његове прошлости и материјалне културе која садржи трагове заједничке исламско-хришћанске историје. Почетком XX века Светозар Зорић (1854–1931), професор Београдског универзитета, 1904. и 1905. године објавио низ путописа из Шпаније на страницама „Српског књижевног гласника” (Дицков 2003: 241). Пре Другог светског рата српски писци (Јован Дучић, Растко Петровић, Станислав Краков, Јелена Димитријевић, Иво Андрић, Милош Црњански и Ото Бихаљи-Мерин) који су, за разлику од Војислава Илића, имали прилику да се суоче са шпанском стварношћу, оставили су о томе низ писмених сведочанстава. На другу иберијску земљу односи се И. Андрић у путопису *Португал, зелена земља* из 1931, у приповеци *Бајрон у Синтри* (1935), а свој запис *Летећи над морем* (1932) отвара стихом из Камеосове поезије.

Српска књижевност након Другог светског рата дугује слику овог простора писцима (као што су Миодраг Кујунџић, Миодраг Поповић, Милка Лучић, Радован Вучковић) који су као туристи посетили земље Иберијског полуострва – Шпанију и Португалију. Милка Лучић у есејистичко-путописном тексту *Наш водич Дон Кихот*, из збирке *Медитеранска цермонија* (Лучић 2010) описује једно имагинарно путовање траговима португалског писца Фернанда Песое (1888–1935), док је Радован Вучковић извршио стварно путовање у Португалију које је описао у књизи *Читање градова* (Вучковић 2005). Посебан је случај двеју списатељица (Гордане Кујић и Гордане Ћирјанић) за које је Иберијско полуострво, углавном Шпанија, постало духовна отаџбина. За Кујић Шпанија је изгубљена земља сефардских предака, док је за Ћирјанић то отаџбина њеног мужа и ћерке.

На удаљени простор Иберијског полуострва Војислав Илић, који је прве појмове о страним културама стекао захваљујући оцу – Јовану Илићу (Павић 1961: 12), надовезао се у неколико остварења. То су песме: *У лов!* (1886) са поднасловом „шпанска романса” (1886), *Идила у ипанској ноћи* (1887), *Љубавна прича о Доњу Нунцу и Дона Клари* (1887), *Четири песме калифе Абу-ел-Рахмана* (1890), *Шпанска посла* (1893) и спев *Песник* (1893).

Из животног става и филозофских наклоности оца, Јована Илића потекла је Војислављева љубав за прошлост која се такође исполила у његовој слици Иберијског полуострва, где главна улога припада двома историјским личностима – арапском кнезу Абд ал-Рахману (734–788) и португалском песнику Луису Вазу де Камеосу (1524–1580), аутору спева *Лузитаници* (*Os Lusíadas*, 1572), у којем се описује пут Васка да Гаме око Африке у Индију и почетак поморског промета с том далеком, онда непознатом земљом.

ског (1998, 1999) и превода Даничара (1996, 1998, 1999) сврдоце о популарности дела у Србији (Стојановић 2005: 145–188).

У лику Абд ал-Рахмана испољила се и наслеђена од оца, Војислављева љубав за исламски исток (Павић 1961: 31) који је распаљивао машту и био је перципиран од стране књижевника – романтичара као „егзотично и имагинарно царство, земља легенди, бајки и чуда” (Тодорова 1999: 32). Оријент је постао такође духовно уточиште за писце разочаране у тековине европске цивилизације (Шоп 1982: 26). Дивљење према Оријенту огледа се у Бајроновом *Ђауру и Абидоској невести*, у Гетеовом *Западно-источном дивану*, у Шатобријановом *Путовању из Париза у Јерусалим*, у Иговим *Причама са Истока*, у Хајнеовом *Романцеру*, као и у делима Пјера Лотија, Теофила Готјеа, Самјуела Колрица итд. (Шоп 1982: 26).

У српској књижевности Оријент је имао најчешће негативну историјску, идеолошку и културну конотацију. Оваква слика била је резултат отпора против турске доминације Србијом и изражавала је јачање самосвести о властитој националној, језичкој и политичкој доминацији некада респектабилне српске средњовековне државе. Песници који су користили у поезији мотиве из оријенталне традиције (Ђ. Јакшић, Ј. Ј. Змај, Л. Костић), уклапали су се у један од токова европског романтизма чија је одлика била тежња за егзотиком (Стојановић-Пантовић 2006: 191).

Војислав Илић приказујући лик Абд ал-Рахмана истицао је историјске везе Северне Африке са Иберијским полуострвом које је започео Тарик ибн Зијад када је 711. године са својом војском допутовао на место које је сад познато као Гибралтар. За кратко време муслиманска војска успела је да заузме скоро цело Иберијско полуострво, изузев Астуријаса на северу, где се родио дух отпора против муслиманске инвазије (реконквиста). Под притиском хришћана са Севера муслимани су морали у наредним вековима да се повуку на југ, где су остали до краја XV века (Нојман 2011: 63).

Иберијско полуострво је постало уточиште за младог Абд ал-Рахмана, јединог преживелог члана династије омајадских калифа из Северне Африке. Спасавши живот од Абасида он је 750. године побегао из Дамаска да би се у августу 755. нашао на Иберијском полуострву, у Алмуњекару, одакле је кренуо према Кордови, коју је у мају 756. освојио и прогласио престоницом емирата (Настих 2012: 283).

Кордова је постала економски значајна већ под влашћу Феничана. Од II века пре наше ере до IV века, у рукама Римљана она је израсла у највећи град Иберијског полуострва, престоницу провинције Бетике, што је била све до IV века, када је препустила ову улогу Хиспалису (садашњој Севиљи). С визиготским освајањем у VI веку град је постао седиште епископа (Настих 2012: 283).

Династија Омајада владала је Кордовом од половине VIII века. Политичку и верску зависност од Багдада окончао је потомак Абд ал-Рахмана, емир Абд ал-Рахман III (889/90–961), који се почетком 929. године прогласио калифом, Пророковим намесником и прваком свих верних. Тилулу калифа користили су и његови наследници до почетка наредног столећа (Самарић 2005: 94). Уједињена муслиманска држава на Иберијском полуострву (Ал Андалус) распала се почетком XI века и поделила се на бројне краљевине

(таифе), од којих су највеће биле Малага, Севиља и Кордова. Ера таифа трајала је од 1031. до 1091. године. Уништавање су донеле две арапско-берберске инвазије исламских фундаменталиста из Северне Африке – Алморавида 1086. и Алмохада 1147. године (Настих 2012: 4). У међувремену, хришћанске снаге са севера снажно су напредовале према југу освајајући изгубљене територије. Алмохадска сила у јужној Шпанији распала се претрпевши пораз у бици код Лас Навас де Толосе, у јулу 1212. године против хришћанске војске коју је водио краљ Алфонсо VIII Кастиљански (1155–1214). Ефемерне муслиманске државице нису биле у стању да се одупру хришћанској реконкисти. Скоро целу Андалузију освојио је 1251. године Фернандо III „Ел Санто” (1199–1252), осим краљевине Гранаде, која је опстала до 1492. године када су је заузеле снаге Фернанда и Изабеле (Настих 2012: 4).

Упркос политичкој нестабилности, у Ал-Андалусу у међусобном додиру и прожимању римског хришћанства, арапско-берберског ислама и сефардског јудаизма под владавином муслиманских емира развила се богата култура. Као центри науке, просвете и исламске архитектуре прославили су се градови Кордова, Севиља и Гранада. У време када је остатак Европе био још зароњен у мрачно доба, у Андалузији је процветала супериорна култура која је, помирила класично и оријентално знање. Када је емир Абд ал-Рахман III усвојио титулу калифа исламска цивилизација је била на врхунцу (Настих 2012: 3).

На арапско доба надовезује се Илић у циклусу *Четири песме калифе Абу-ел-Рахмана*. Циклус се састоји од увода, у коме се објашњавају разлози Абд ал-Рахмановог бега из отаџбине. Он је напустио Дамаск због борби за власт коју су Абасиди водили са династијом Омајада чије су чланове хтели „венчати с гробом” (Илић 1961: 547):

„Кад је Абдала-бен-Али, за љубав калифског трона,
На ужас Азије целе и древног Вавилона,
Потомке Омајида на гозби поклати дао,
Од страшног његовог ножа један је умаћи знао,
Омајид Абу-ел-Рахман млади склони се од беде” (Илић 1961: 547).

Српски песник описује и Абд ал-Рахманов долазак у Кордову, након тумарања Северном Африком:

„(...) Под чудним и жарким небом, где варош Кордова цвета,
Јуначки Омајид Рахман искрсну једнога лета.
Мухамеданске Мавре он живо скупљати пође,
Обори калифат стари и на трон кордовски дође” (Илић 1961: 547).

У четири наредне, насловљене песме циклуса (*Завичај, На оази, Облацима, Палма*) у којем се спаја историја Северне Африке и Иберијског полуострва главни јунак размишља о судбини своје отаџбине. Муслимански владар Абд ал-Рахман, несрећан човек кога мучи „спомен на мрачну прошлост” (Илић 1961: 547), враћа се у мислима својој младости, сања „завичај мили и (...) времена млада” (Илић 1961: 547) и размишља о догађајима у отаџбини

која пати под влашћу Абасида. Уводећи свој ред „огњем и мачем”, Абасиди приморавају Абд ал-Рахманове суграђане на бекство.

Осим Абд ал-Рахмана Илић се надовезује на лик највећег португалског песника Луиса де Камоеса, коме је посвећен драмолет *Песник*. Због овог дела, које је било познато у три верзије,² Илић је имао неприлика, јер је запажено да оно није сасвим оригинално.³ Осим на српском, Илићев *Песник* је био објављен и на португалском језику у Лисабону 1943. године, захваљујући глумцу и редитељу, преводиоцу и позоришном историчару Михаилу Ковачевићу (1891–1961), који се нашао у португалској престијници почетком 40-тих година XX века (Јовановић 2003: 265–269).

У Илићевом спеву, осим португалског песника, појављује се имућан господин Санчо и његов син, млади песник Хуан, кога због опседнутости идејом да буде песник сматрају за лудака [„због слабости ове,/ (...) друштво већ га луди Хуан зове” (Илић 1981: 194)]. Санчо брине за будућност сина који је заинтересован само за стварање песама. Пошто Санчо не жели да му се син бави поезијом, води га једном искусном, славном песнику да би од њега чуо за „светлости и сенке” таквог начина живота. Камоес објашњава Хуану своје мишљење о судбини песника кога „мучна (...) стаза (...) у провалу води” (Илић 1981: 194). Велики песник саветује младом да добро размисли о томе шта га највише привлачи у стварању поезије:

„(...) Размисли, дакле, и запитај себе,
Шта гони: слава или срце, тебе,
Да ступаш стази, што води по стењу,
Поштенем гробу или понижењу?” (Илић 1981: 194–196).

У Илићевим песмама простор Иберијског полуострва конкретизује се посредством топонима. Код Илића „сва Шпанија (...) спава” (Илић 1961: 433), „Гвадалкивир шуми немо” (Илић 1961: 433), „спава (...) Естремадура” (Илић 1961: 627). Песник помиње градове Кордову, Севиљу, Кадикс и Алгавре – географски регион у данашњој Португалији, одакле ветар „мирисе донесе” (Илић 1961: 548), као и одају у „болници лисабонској” (Илић 1981: 190), где борави Камоес. Простор Иберијског полуострва маркиран је такође неким познатим споменицима архитектуре, као што су Медина ал-Захра – рушевине резиденције калифа Абд ел-Рахмана III близу Кордове, Алхамб-

² Прва је вероватно она верзија која је носила наслов Камоенс и коју помиње Хајим Давичо у *Војислављевој споменици*. Другу је видео песник Сима Пандуровић код Јеремије Живковића / уз њу је ишла напомена да је превод урађен по једним немачком песнику, трећу је Милорад Павић нашао у заоставштини Илићевог пријатеља Ристе Одавића. Тај рукопис се донекле разликује од објављене верзије (Павић 1981: 351–352).

³ Један анонимни критичар напао је Илића у нишкој „Слободи” фебруара 1983. због тобожњег плагијата руског песника Кољцова. Илић је на то реаговао у „Малим новинама” (1893, бр. 51), дајући напоре своје стихове и текст песме која је у њима тобоже плагијат. Спев је рађен према драмском спеву *Камоенс* аустријског писца Фридриха Халма (1806–1871). По сведочењу Ристе Одавића у поднаслову рукописа Илић је ово био назначио. У штампаној верзији те назнаке нема. *Песник* је игран први пут у Народном позоришту у Београду 1901. године заједно са *Перикловом смрћу* и *Радославом*, и имао је највише успеха, мада је представа у целини разочарала (Павић 1981: 353).

ра – палата последњих владара из династије Насрида у Гранади, манастир-палата Ескуријал, грађен по наређењу краља Филипа II (1527–1598) кога ће Дучић назвати „хришћанским крунисаним целатом” (Дучић 1957: 232).

На овом простору који маркирају историјске личности, топоними и архитектурни споменици доминира ноћ. Илићева песничка визија је обавијена сутоном и сумраком (Живковић 1995: 272). Ноћ се наговешта посредством слике успаваног света: „Сва Шпанија (...) спава” (Илић 1961: 433) или „Спава сва натура, / Спава замак Памбра / И Естремадура / Спава и Родрига” (Илић 1961: 627). Приближавање ноћи примећује Луис Камоес кроз отворени прозор у лисабонској болници, пре доласка Санча са Хуаном:

„Сунце се гаси за брда далека,
Вечерних звона разлеже се јека.
(...) Тама се свија... Уз ударе гласне,
Светило дана полагамо гасне (...)
Сунце се гаси... У сутону бледом
И звук и сунце потонуће редом,
И мртва поноћ оковаће миром
Море и земљу и небеса широм” (Илић 1981: 190).

Ноћни пејзаж, осим у једночинки *Песник*, чији је почетак и завршетак „у опсесији звукова” (Павић 1961: 160), истиче се, углавном, одсуством звука: „нигде гласа, нигде јава” (Илић 1961: 433), „нит’ певају будни петли” (Илић 1961: 433) или одзвуком гитаре коју свира безимени хидалго који жели „своју успавати бригу” (Илић 1961: 428) или Дон Нуец „с мамузама и гитаром” (Илић 1961: 427). Ноћ се истиче такође одсуством светлости, што сугерише таму: „нема зоре из даљине” (Илић 1961: 433). Ноћни атрибут је месец који осветљава простор и све објекте:

„(...) Спрам сјајне се месечине,
Спрам месеца са висине
Ескуријал дивно светли” (Илић 1961: 433).

Елементи пејзажа чине вода и ветар. Пејзаж обогаћује андалужанска река Гвадалкивир која „шуми немо” (Илић 1961: 433) и понеки источник који „хладном струјом тече” (Илић 1961: 549). Благи ветар који „лелуја (...) гране” (Илић 1961: 551) и тихо преливање воденог млаза, то су пратиоци и одједи песникових снова (Живковић 1995: 272).

Декоративни вегетациони оквир слике Иберијског полуострва чине: ружа која „у Севиљи цвета” (Илић 1961: 427), ружица која „слатосно мирише” (Илић 1961: 549), лимун и мирта која „гране шири” (Илић 1961: 433), као и шум „широких палмових грана” (Илић 1961: 547). Биље израста на сурим и суморним местима по којима песник радо блуди усамљен (Живковић 1995: 273–274). У простору који приказује Илић скоро нема људи. У *Идили...* појављују се само две госпође, у *Шпанским пословима* и *Балади о Дону Нуецу...* заљубљени младић пева песму успаваној вољеној жени, у слици Северне Африке коју сања кнез Абд ал-Рахман, осим јарког сунца, мора и

песка, ниче караван који путује кроз пустињу и трговац који жели да стиже у Меку. Ови „пусти и каткад сурови предели, застрти копреном мрака, (...) прикривени (...) вегетацијом зеленила без мириса, (...) била су омиљена места (...) у која је одлетала песникова машта” (Живковић 1995: 274). Природа је пре свега декор, позадина на којој се одигравају призори из живота (Деретић 1996: 336), као што су шетња двеју госпође, ноћна свирка, љубавни састанак, путовање једног странца за Северну Африку, где сазнаје за Абд ал-Рахманову судбину.

Основна обележја Илићеве поезије јесу дескриптивност и наративност у чему се Илић приближава савременим реалистичким приповедачима. Његове песме обично почињу сликом предела, а опис често прелази у радњу, у акцију. У песми *Идила у шпанској ноћи* то је шетња двеју госпођа [„две (...) госпе шеће” (Илић 1961: 433)]; у песми *Шпанска посла* то је свирка заљубљеног хидалга који хоће „гитаром (...) успавати бригу” (Илић 1961: 627) и пробудити „заспалу Родригу” (Илић 1961: 627); у песмама о избеглици из Дамаска то је поезија о арапском кнезу нађена „у једном двору Алхазра” (Илић 1961: 551), објављена у два издавачким кућама, а затим откупљена, преведена и одштампана од стране једног туђинца [„Ове песме набавим (...) тада, / (...) преведем (...) и, ево, штампам (...) сада” (Илић 1961: 548)]; у *Љубавној причи о Дону Нунецу*... то је љубавни састанак са женом за коју је Дон Нуец мислио да је његова вољена доња Клара.

У песничком говору, који најчешће прелази у треће лице, осећа се епска мирноћа и објективност (Деретић 1996: 336). Песниково „ја” се само понекад истиче, али чешће се губи. У песми *Идила у шпанској ноћи* песниково „ја” позива на путовање по Шпанији [„Хајде (...) да идемо / Да у шпанској (...) ноћи / Уживамо у самоћи” (Илић 1961: 433)], у песми *Шпанска посла* хоће да свирањем прекине тишину [„Дајте ми гитару, / Радост овог света” (Илић 1961: 627)], у циклусу *Четири песме*... објашњава како је сазнао за Абд ал-Рахмана [„Кад сам прошлог лета за топлу Африку ишђ / И узгред Кордову, Кадикс и прибрежја обишђ” (Илић 1961: 548)], описује такође своје путовање по Абд ал-Рахмановој отаџбини [„Ја сам туђинац, путник, (...) / Пророк је (...), вихором засуо стазе, / Да моје уморне ноге по (...) пустини газе” (Илић 1961: 549)].

Креирајући слику Иберијског полуострва Илић није избегао грешке и непрецизности (Деретић 1996: 337). Приказујући времена Омајада песник уопште не мари за тачност наведених података. Долазак Абд ал-Рахмана на Иберијско полуострво је повезао са добом када се Кордова „уздигла у ’понос света”” (Насрић 2012: 283). Абд ал-Рахман, дошавши у Кордову из Северне Африке, није могао да „обори калифат стари” (Илић 1961: 547), јер је кордовански калифат настао скоро два века касније, кад се 929. године Абд ал-Рахман III прогласио за калифа. „Велики дани” Кордове нису настали под владавином Абд ал-Рахмана, избеглице из Дамаска, већ за владавине његовог потомка калифа Абд ал-Рахмана III. Тада:

„(...) Процвета Кордова славна,
Да јој ни древни Багдад ни Гасна не беше равна” (Илић 1961: 547).

Илић посматра Кордову као велики трговински центар на чије базаре „стизаху (...) богате лађе и (...) каравани” (Илић 1961: 547), истиче да се цео град „у врт (...) претвори” (Илић 1961: 547), чиме се надовезује на вештину Маврима у навадњавању пустиња.

Српски песник забележио је и крај владавине Мавара на Иберијском полуострву обележен падом Гранаде 1492. године. И у овом случају слободно се односи према историјским чињеницама, повезујући у једну целину догађаје удаљене у времену:

„Столећа древна су прошла од Рахманове владе:
Боабдил побеђен беше, и славна Кордова паде.
Под арагонским мачем јекнуше дубраве родне,
И пожар обузе села, вароши и земље плодне” (Илић 1961: 551).

Иако Илић помиње Мухамада XII (1464–1527), последњег гранадског емира из династије Насрида, званог од стране хришћана Боабдилом, који је 2. јануара 1492. године, након десет година ратова, предао кључеве од Алхамбре кастиљанско-арагонском краљевском пару – Изабели и Фернанду, ипак повезује Боабдилов пораз са падом Кордове, коју је већ 1236. године освојио кастиљански краљ Фернандо III Свети.

Илић није прецизан ни кад наводи друге детаље из иберијске стварности, нарочито топониме. Медина ал-Захра, двор и административна престоница на неких осам километара западно од Кордове подигнута у X веку у подножју Сијера Морене по наређењу калифа Абд ал-Рахмана III и разорена од стране Бербера у XI веку (Настих 2012: 323), то је у Илићевој песми „двор Алхазра” (Илић 1961: 551), португалска јужна покрајина Алгарве код Илића је „Алгавра” итд.

Различита су времена и културноисторијске епохе о којима је Илић певао у свом делу. Иако га је највише привлачио пагански свет, античко доба и ренесанса, гајио је осећања и за егзотику Оријента (Деретић 1996: 337), коме је, креирајући слику Иберијског полуострва, посветио највише места. У спеву *Песник* Илић помиње битку код Лепанта (1571) у којој је Шпанија под командом Дон Хуана од Аустрије поразила исламску Турску. Победа, која је довела до званичне поделе Средоземља, омогућила је краљу Филипу II да се свим снагама усредреди на будућност Шпаније на Атлантику (Самарцић 2005: 248). У битки код Лепанта учествовао је Санчо који се обогатио учествујући у овом рату:

„Имање моје беше мазга једна;
Живећи с њоме у бризи и јаду,
Вукò сам воду по целоме граду,
Док у то доба, под заставе свете
Дон Хуан војску савезничку крете,
Те и ја с мазгом и са нешто јада,

По логору сам пазарић тада.
 Једино добит имајућ' на уму,
 Скрпарим, боме, попрличну суму;
 Те флота наша кад отплови за тим,
 И ја се, с новцем, у Лисабон вратим” (Илић 1981: 193).

Илић је у својој поезији остао веран једном другом времену, штимунгу и атмосфери давних векова и удаљених простора у које бежи од српске стварности. Године 1883. заједно са политичким и читавим јавним животом Србије, био је отеран у прошлост из једне стварности спутане оковима тираније која је на врхунцу моћи после Тимочке буне, из једне стварности о којој се није могло писати на једини могући начин – негодовањем. Илић је за извесно време морао да се окрене од живота и да потражи инспирације у литератури (Павић 1961: 50).

Илићево повлачење из савремености има у његовом делу двоструку функцију. Илић бежи у прошлост и у далеке егзотичне просторе Иберијског острва и Северне Африке да не би писао са негодовањем о својој земљи. Туђа стварност и далека времена служе песнику такође као изговор, „историјски костим” да би приказао прилике у Србији, што је учинио у два песма са шпанским мотивима, где се надовезао на српску стварности. *Љубавна прича о дону Нунецу и дони Клари* је одјек једног дворског скандала. „Тешко би било (...) категорички тврдити, али врло је вероватно да су савременици видели у Илићевом дону Нунецу Милана Обреновића, који је (као Нунец у песми) у то време уместо господарице (Наталије) изабрао једну слушкињу (њену дворкињу Артемизу)” (Павић 1961: 91). На савремену ситуацију односи се такође песма *У лов* која носи поднаслов „шпанска романса”. У овом остварењу песник је „једном оштром сатиром напао и краља, приказујући га као ловца који се дао у хајку на зечење” (Павић 1961: 86). Ова песма је алузија на прогањање напредних посланика, којима је Гарашанинова влада припремала полицијске заседе свуда по Србији, спречавајући их да стигну у Ниш на заседање скупштине. Лист у којем је штампана „шпанска романса” забрањен је због ове песме, иако у њему нису биле објављене последње, најоштрије строфе Илићеве сатире (Павић 1961: 86), која садржи једну врсту опомене намењене краљу:

„Само пази, господару,
 Поред твоје страже јаке,
 Да не банеш у заносу
 На тигрове и курјаке.

Пуна их је шума ова,
 Оштрих зуба, спремних боју.
 Остави се тога лова,
 Разнеће ти кожу твоју” (Илић 1961: 374).

Илић је имао осећања за чари оног што је удаљено у времену и простору, за развалине које говоре о минулим временима, за приче из историје

далеких народа (Деретић 1996: 337). У његовим остварењима преовлађују дескриптивни и наративни поступци. Осећања која су у описним песмама само наговештена овде су обично објективизирана у ликовима историјских лица, јунака песама (Деретић 1996: 338).

Војислав Илић је песник простора, статичан и реалистички конкретан у својим сликама, о чему сведоче историјске личности које песник уводи у своје песме, стварни детаљи који су везани за овај простор (Кордова, Мединат ал-Захра, Севиља, Алхамбра, Кадис, Гвадалкивир, Ескоријал).

У овим остварењима Илић се углавном надовезује на исламску прошлост Иберијског полуострва и сукоб двеју цивилизација – исламске и хришћанске. Песник се концентрише на почетке династије Омајада на овом простору (756), евоцира и крај маварске државе (1492), помиње битку код Лепанта (1571), у којој је хришћанска војска победила турску (исламску) флоту.

Упркос извесним непрецизностима и слободном односу песника према историјским догађајима, Иберијско полуострво које ниче из Илићевог дела је конкретан географско-историјски простор изнад кога лебди дух Мавара и племенитих хидалга који уз гитару изјављују на месечини љубав својим драганама.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2000: Андрић И., *Знакови поред пута*, Сремски Карловци, Каирос.
- Деретић 1996: Деретић Ј., *Историја српске књижевности*, Београд, Треник.
- Дицков 2003: Дицков В., „Књижевност на шпанском језику”, у: „Српском књижевном гласнику”, у *Сто година „Српског књижевног гласника”*, Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Дучић 1957: Дучић Ј., „Писмо из Шпаније”, у: Ј. Дучић, *Песме. Путписи. Есеји*, Нови Сад, Српска књижевна задруга.
- Живковић 1995: Живковић Д., „Симболизам Војислава Илића”, у: В. Илић, *Песме*, Сремски Карловци, Каирос.
- Илић 1961: Илић В., *Сабрана дела I*, приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић, Београд, Просвета.
- Илић 1981: Илић В., „Песник”, у В. Илић, *Сабрана дела*, књ. 3, *Епско и драмско песништво. Проза*, редакција и коментар Милорад Павић, Београд, Вук Караџић.
- Јовановић 2003: Јовановић З. Т., „Превод 'Песника' Војислава Илића на португалски”, у: Марта Фрајнд, Весна Матовић (уред.), *Породица Јована Илића у српској књижевности и култури*. Зборник радова, Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Настић 2012: Настић Д., *У вртovima Андалузије*, Београд.

- Нојман 2011: Нојман И. Б., *Употребе другог. Исток у формирању европског идентитета*, превела с енглеског Маја Данон, Београд, Службени гласник.
- Павић 1961: Павић М., „Војислав Илић (1860–1894)”, у: В. Илић, *Сабрана дела*, I, приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић, Београд, Просвета.
- Павић 1981: Павић М., „Коментар”, у: В. Илић, *Сабрана дела*, књ. 3. *Епско и рамско песништво. Проза*, редакција и коментар Милорад Павић, Београд, Вук Караџић.
- Самарџић 2005: Самарџић Н., *Историја Шпаније*, Београд, Плато.
- Стојановић 2005: Стојановић Ј., *Сервантес у српској култури*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стојановић-Пантовић 2006: Стојановић Пантовић Б., „Роман 'Везиља' Дубравке Срећковић Дивковић између оријентализма и окцидентализма”, у: Б. Стојановић Пантовић, *Побуна против средишта*, Панчево, Мали Немо.
- Тодорова 1999: Тодорова М., *Имагинарни Балкан*, прев. Д. Старчевић и А. Бајазетов-Вучен, Београд, Библиотека XX век.
- Шоп 1982: Шоп И., *Исток у српској књижевности*, Београд, Институт за књижевност и уметност.

Małgorzata Filipek

OBRAZ PÓŁWYSPU IBERYJSKIEGO W POEZJI VOJISLAVA ILICIA

(Streszczenie)

W twórczości poetyckiej Vojislava Ilicia (1860–1894) odnaleźć można romantyczne tęsknoty do egzotycznych krain i obcych kultur. Jedną z tych dalekich przestrzeni jest Półwysep Iberyjski, który poeta przywołuje w następujących utworach: *Љубавна прича о Дону Нунецу и Дона Клари* (1887), *Идила у шпанској ноћи* (1887), *Четири песме калифе Абу-ел – Рахмана* (1890), *Шпанска посла* (1893) oraz *Песник* (1893). Poeta kreśli obcą przestrzeń przy pomocy szczegółów topograficznych i postaci historycznych, takich jak arabski książę Abd al-Rahman i poeta portugalski Luis Camões. Odwołując się do historii Półwyspu Iberyjskiego nie trzyczy się jednak o zgodność ukazanych zdarzeń z prawdą historyczną.

821.163.41.09:821.111(94)

821.163.41.09 Костић Ј.

821.111.94 Wongar, B.

Александар Ж. ПЕТРОВИЋ*
Универзитет у Београду**
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ДРВО КАО ДУХ СЛОБОДЕ Ка биополитичком читању песништва Лазе Костића и Б. Вонгара

У раду се песништво Лазе Костића и Б. Вонгара посвећено дрвећу сагледава у перспективи биополитике. Уочава се да се њихов песнички опус излази изван револуционарног канона просвећености које дрво и шуму посматра само као средство остварења историјских циљева. Показује се да се у секуларном процесу дефорестације у Србији може уочити и динамика историјских токова која је добрим делом и покренута негативним односом према природном наслеђу. Износи се и теза да је прихватање идеологије југословенства делимично и последица губитка односа са природом.

Кључне речи: Лаза Костић, Б. Вонгар, Србија, биополитика, дрво, дефорестација, индустријска револуција.

„Људи су заборавили да дрво доноси воду, храну за стоку,
плодове; дрво доноси хлад, доколицу, песму,
доноси песнике, сликаре, законодавце, визионаре...”

Диоскорид из Аназобра у Киликији, I век, радио као римски војни хирург

Када је енглески путописац Едмунд Спенсер средином XIX века пролазио кроз Србију приметио је: „Овдашњи храстови су заиста величанствени, многи и по неколико метара у пречнику. Нисам могао да не помислим како је Турцима за време рата за српску независност недостајала способност предвиђања и стратегија, јер уместо што су спаљивали села и градове и убијали становништво, да су палили шуме и поубијали свиње, онемогућили би повлачење својих непријатеља и уништили би њихова средства за вођење рата. На тај начин, ма колико били храбри и предузимљиви, Срби не би могли да се одрже против тако надмоћне силе какву су Турци могли да поведу на њих...” (Спенсер 1993: 141).

* petralist@gmail.com

** Пројекат 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални, МРНТ РС.*

У неколико речи Спенсер је изразио бит не само британске колонијалне политике. У овом времену *swine fly*, *acid rains*, *transgenic breeding* и *chem trails* није нам тешко да разумемо „стратегију” о којој он говори. Два бит-на елемента која омогућавају „способност предвиђања” су надмоћна сила и биополитика. Или је пре реч о једном елементу, надмоћној сили чије наличје је разорна биополитика коначног решења.

Као контрапункт који омогућава да се још јасније схвати предложена стратегија биополитике могу се навести познате речи данског писца Ханса Кристијана Андерсена. „Србин воли своје дрвеће као Швајцарац своја брда, као Данац море. Под крошњама дрвећа скупљали су се годишње са кнезом Милошем представници градова. Крошње дрвећа склапале су се у судницу. Испод дрвећа су играли вереница и вереник! И дрво се налази у борби као неки борац и бори се против непријатеља Србије. Мирисно зелено дрвеће прави свод над децом у игри, мирисно зелено дрво је надгробни споменик неке старине. Ова земља шума је животно зелена грана на османлијском дрвету. Али ова грана виси чврсто везана за оно скоро позлаћено дрво, ова грана је пустила корен и смело ће расти и формирати једну једно од најбољих краљевих дрвета у Европи, само ако га оставе да живи” (Андерсен 2007: 100).

Ове бајковите, крилате речи показују сав значај шума јер идентитет једне заједнице није укоренен у пукој рационалној свести већ и у дубинама колективно несвесног. Негативна биополитика увек је сужено рационалистичка и једино кадра да под утицајем просвећених култова ишчекивања сагледава шуму као пуко средство индустријског револуционарног обраћа. „Научно шумарство у потпуности је световни, утилитаристички приступ и ангажман у погледу шума с трима основним лозинкама: ’минимум разноликости’, ’платни биланс’ и ’стални принос’, управо супротно ономе на шта би се речи ’свети шумарци’ могле односити” (Марглин 2012: 318). Подразумева се да „свети шумарци” треба да буду принесени на жртву појмовима напретка, модернизације и будућег времена. Међутим данас није тешко у тим појмовима препознати побуду колонизације којој је неопходно да развргне савез човека и природе. Спенсерове речи, као и Андерсенове с друге стране, врло добро објашњавају шта за српску културу значи паљење или какво друго сатирање шума. И један и други на свој начин увиђају да је дрво битно упориште слободе. Без ослонца на шуму и природу заједница не може да одбрани свој интегритет. То сазнање као својеврсна свест биополитике било је присутно у српском Средњем веку и може се уочити у закону цару Стефану Душану који у члану 123 ограничава сечу шума. У Новом веку оно је изгубљено што представља неку врсту историјског пада, подлегање просвећеним револуционарним умишљајима јер одвајање од шума, као кључног симбола природе, јесте процеп у коме се напуштањем савеза губи и друштвена слобода.

Србија је, како сложено говоре сви путописци (Герлах 1578, де Хе 1621, Е. Челебија 1661, Браун 1669, Л. М. Монтегју 1717, Г. К. Дриш 1719, Ј. Вујић 1826, О. Пирх 1829, Ламартин 1833, В. Ј. Конт 1834...), била покривена шумом која се, како се сматра, почетком XIX века простирала на око 80%

површине. Током времена тај проценат се врло брзо смањивао како показује табела (Алексић, Вучићевић 2006: 181).

Година	Површина шума (ha)	Шумовитост (%)	Број становника	Површина шума по становнику (ha)
1801	3.622.700	75,0-80,0	139.411	25,99
1820	3.622.700	75,0	500.000	7,24
1841	3.187.972	66,0	828.895	3,85
1885	1.546.000	32,0	1.901.736	0,81
1905	1.517.000	31,4	2.688.025	0,56
1938	1.309.970	24,5	4.044.400	0,32
1947	1.220.000	21,8	4.154.175	0,29
1953	1.200.000	21,4	4.463.701	0,27
1961	1.706.129	30,5	4.823.274	0,35
1979	1.781.135	31,8	5.561.234	0,32
1990	1.790.000	32,0	5.808.906	0,31

Вековни ток дефорестације у Србији не оставља много места сумњи да се у њему одражавају друштвени токови и историјски преломи. Очито је најразорнија биополитика вођена у Србији између 1841. и 1885. године. Уопштено говорећи то је раздобље у коме се брзо шире идеологије просвећености и површни индустријски оптимизам и када Србија лагано подлеже аустријском културном и привредном колонијализму. Она и културном и индустријском политиком настоји да изађе у сусрет Аустрији јер будућност чита искључиво у историјском кључу.

Окретање Аустрији, као што сведочи табела, поразно се одражавало у биополитици. Србија је себе видела као подређеног извозника сировина, а не као самосвојну стваралачку заједницу. Већ „године 1830. српске шуме су биле нешто ређе... Енглески мајор Џорџ Кепел добио је писмо од једног пријатеља у коме му овај описује пределе између Ниша и Београда... Ожалостила га је ’огромна количина оборених стабала која труну крај друма... Стално смо виђали најлепше хрестове у пламену: при дну се исече рупа и у њој се запали ватра. То је најлакши начин да се искрчи земљиште” (Стојановић 1995: 34). Пропадање шума очито је узимало маха.

То није промакло ни очима савременика у Србији, јер Атанасије Николић у аутобиографији саопштава да је приметно разарање шума. „Кад сам видио како сељаци нимало не преуготове земљу за пшеницу, а земља да је већином тежка смолњача, која ђубрета и дробљена потребује па да се успо-

соби за усев, ја сам се дивио у какву се грудвасту земљу пшеница сеје, па сам мислио, да од тога усева неће бити ништа, а кад тамо, уверим се да тај усев врло добро роди. Ово је наравно за мене онда загонетка била, али кад сам се доцније уверио, да је овде због многи шума и велика роса, а та је дејствовала да се земља раствори и вегетацију да узвиси. Већ данас – 1872 – кад ово пишем, нема они’ шума, па нема ни оне росе, па ни онога берићета, и опет Србија стоји на једној тачки своја земљоделија и сточарства” (Николић 2002: 76).

Овај запис начињен је при крају раздобља у коме су српске шуме дословно преполовљене. Он показује колико је уништавање шума погубно за саму пољопривреду и колико је привидна добит коју она има од тога. Површине ораница се шире, али оне због нарушавања природних циклуса воде постају мање плодне. То неминовно повлачи низ последица – неопходност увођења агротехнике и нових технологија припреме земљишта и самим тим већу зависност од индустријских идеологија и технологија. То даље води већем задуживању села, губљењу његове самосталности, распаду задруга, вишим ценама хране и опет сечи шуме као основној могућности да се дефицит села надокнади. Пољопривреда постаје отворена за све веће тржишне ризике, а породични и друштвени живот рањивији и осетљивији на све политичке поремећаје. Није отуда тешко схватити да шуме делују као пригушивач друштвених немира и да они заједници дају психолошку и економску равнотежу.

На економске последице овакве политике егзактно је указао Коста Стојановић у свом првом економском делу, „О увозу и извозу Србије, питање третирано новим методом математичким”, које је уједно прва економска расправа заснована на математичком методу и прва која је економију посматрала као грану термодинамике.¹ Расправа настаје као критика уговора који је 1881. године, на крају периода најснажније дефорестације, Србија потписала са Аустроугарском. Стојановић налази да Србија на динар свог извоза у Аустроугарску, који је ослоњен пре свега на генетичке ресурсе, губи 22 динара, показујући да је поменути трговински уговор једна од спона којима је Аустроугарска спутава. Она је непрекидно идеолошки подбадала српско друштво да у религији напретка налази изговор за своје негативно биополитичко деловање и да се бесомучно „развија” на штету шума. Српска елита образована у европским културама, усхићена како Лаза Костић иронично каже „локомотивисаним перспективама”, није била ни најмање свесна да се питање слободе не може одвојити од питања судбине шума. Она је хипнотички била уверена да друштво, према просвећеној идеји, треба да савладава природу и да је подређује човеку, а не да тражи путеве склада с њом и да у њеном снажењу тражи сопствену снагу. Запала у картезијански јаз у коме се природни процеси проучавају и сагледавају одвојено од друштвених она је превидела да све што чинимо природи радимо заправо себи. Таква уверења, између осталог, условила су да „половином XIX века се подижу прве струга-

¹ О овоме види опширније у: Александар Петровић, *Аналогија и ентропија*, Матица српска, Нови Сад, 2005.

ре, што доводи до појачаног коришћења шума. До краја века је подигнуто 30 стругара. Почетак XX века обележен је убрзаном изградњом стругара тако да их је 1927 год. у Србији било око 1.000” (Алексић, Вучићевић 2006: 181). Било је то коначно решење за српске шуме, јер српска интелектуална елита, осим Атанасија Николића, није била кадра да опази кризу природног света. Њој се чинило да историјски токови којима је била опседнута немају никакву везу са шумама. Она није препознавала идентитет природе и слободе и дрво као његов кључни симбол.

У одсуству таквих увида и одговора српска култура је пребрзо губила обресе и сасвим неминовно дошла до погубне историјске фантазмагорије Југославије. И када је успела да је оствари она се, тонући све дубље у безосећајност, навикавала да буде потрошач увек изнова рециклираних, али у основи истих утопијских умишљаја у којима није било места са дрво и шуму. Ти умишљаји учинили су да се прецењивањем историје изгуби однос и поштовање спрам природе. „Како можемо осећати страхопоштовање док стојимо пред бескрајним правоугаоним парцелама исте врсте генетски модификованог кукуруза и удишемо киселкасто испаравање пестицида?” (Марглин 2012: 320).

У табели се види да се ток дефорестације започет у Србији наставља у Југославији да би тек током шездесетих година XX века почео да јењава. Интелект српског друштва као да никако није могао да се отме утопијским замислима које немају никакав основ у природи и које врло брзо поткопавају друштвену слободу. Могло би се поједностављено, али никако не и нетачно, рећи да се Југославија родила на пустој ледини насталој сечом шума.

Управо у овом контексту треба разумети песништво Лазе Костића и Б. Вонгара посвећено дрвећу, написано у име његове апологије. Цео Костићев рад махом је засенило дивљење песми *Santa Maria della Salute* које не допушта да видимо скоро ништа од његове филозофије природе. О Б. Вонгару још мање знамо, а о његовом песништву готово ништа. Објавио је на енглеском језику једну збирку, *Билма*, коју је на српски језик превео Мома Димић.²

Костић и Вонгар стварају у различитим временима и веома удаљеним просторима, али њихово песништво одликује исти дух трагања за непатвореном слободом. Идеолошки, и један и други су критичари просвећености. Снажно их повезује осећање за дрво ка коме их води једнаки инстинкт слободе. Лаза Костић одбацује међу првима идеју југословенства проничући у њену лажну монументалност кроз став према Ђури Даничићу који је за њега „први књижевник и филолог, не на словенском југу, већ у свету, који је назвао језик што га говори и пише хрватским или српским...Ђуру Даничића нису никако могли руководити научни разлози када је језик свој назвао ’хрватским или српским’. Разлог је једино могао бити политички и то књижевно – политички... Па да ли је Даничићев књижевно – политички смер имао какав успех? Досад баш никаквог... Напротив, очевидно је да је у нашој латиничкој књижевности почео безобзирни хрватизам

² Опширније о делу и библиографији Б. Вонгара види у: *Антропологија истине*, прир. Александар Петровић, Филум, Крагујевац, 2011.

отимати маха баш од оног доба када је Даничић почео своју помирљиву књижевно – политичку радњу. По томе се види да тај смер не само што није има жељенога успеха него је постигао баш противно од онога што је хтео” (Костић 1965: 71).

Као што је против подавања лингвистике и књижевности политици, Лаза Костић је и најодлучније против жртвовања природе и уграђивања дрвета у величајне историјске замисли:

„Нека ти буде! Не треба кедра!
 Дрешите шајке, стерите једра,
 секире бритке дижите горе,
 нек пада дубље словенске горе!
 Шајке се дреше, једра им пупе,
 носе их груди дуждеве љубе;
 стигоше шајке, секира звекну,
 јауком силним гора одјекну,
 дивови горски, вечити дуби,
 падају у част дуждевој љуби,
 падају с брда, падају с дола,
 с дубом јела, с бором топола; гора је гола.
 ... По голој гори сам ветар душе.
 Од зимне влаге, од летње суше,
 голи син горин, жељан слободе,
 ил’ води падне, ил’ копном оде”

(Дужде се жени).

У песми Костић непосредно повезује дрво, „голог сина горе” са слободом стављајући знак једнакости где просвећени мислиоци виде разлику. Слика падања дрвећа је права катаклизма историје са којом он не жели да се мири. На ту његову једначину већ сагледавајући долазак саме апокалипсе наставља се Б. Вонгар. Он је ендемит српске књижевности који није могао да опстане на ледини Југославије. После потопа комунизма, које је запљуснуо српску књижевност, да би се данас чувајући исту суштину претворио у привид антикомунизма, Вонгар је стварајући у Аустралији на енглеском језику очувао исконски, прејугословенски облик српске књижевне свести. Он је у књижевној „немогућој мисији” успео да споји усмено предање са писањем о постхуманом свету. Његово дело говори о сагоревању природе у пожару историје и претварању дрвета у сировину која ће бити уграђена у историјске намисли. Падом дрвета за њега је и отворено постхумано доба:

„У Wall Street, Le Bourse и Royal Stock Exchange
 чујеш цвилеж џунгле,
 будући да дрвеће говори све језике;
 оно не воли, такође, ни да га прогутају у тишини.
 Чути га можеш и у далеко мањим местима,
 Цириху и Лозани
 када дођеш да отвориш рачун код Trust International.

На чудне начине дрвеће може да допуже до вас,
 врзма се оно често пред благајнама
 листовима својим зецкајући.
 Не зови обезбеђење, јер
 авети су то само шуме већ изумрле”
 (Шума).

Лаза Костић пева о свету којим влада Венеција где је после пада Византије извршена прва концентрација крупног банкарског капитала који је природу претворио у сировину. А Вонгар о свету Париза и Лондона где демонска похлепа капитала уништавајући дрво ствара виртуелне авети које у 3-Д техници симулирају већ ишчезли свет уплахирен толико да уместо нове године очајнички дочекује свој смак. Без осећања за пресудност дослуха дрвета и живота, без заштите шуме свет је изложен сагоревању и нестајању у светском пожару. Оно што је Спенсер затекао у Србији средином XIX века, спаљивање храстова, сада се проширило по целом свету и тај глобални пожар као да више не може да се угаси. Вонгарови стихови звуче сасвим пророчки:

„Од људи дрвеће одраста далеко мудрије. Лети повише
 опљачкане земље унакажене мачетама и секирама.
 У опустелом логору доле бубе свих могућих колера
 посејане ђебадима Црвеног крста
 изумреше након продуженог самоповлађивања.
 Шума десеткована у дугој чистки еукалиптуса,
 моли за марнгит и једну добру кишу.
 варан...варан... варан. На опрезу ипак буди.
 У данима распадања царства белог човека
 брзо букну пожари у шикари”
 (Опосум).

Таква историјска судбина дрвета жртвованог на олтару Моћи и Напретка и Костићу и Вонгару казује да је нестанак слободе сразмеран нестанку шума. Међутим, у западној култури није још увек сазрела свест да је природно право немогуће без права природе. Људска права су пука опсена без права дрвета. Ако је то тачно, онда је колапс међународног права нераскидиво повезан са пропашћу шума и њиховим претварањем у виртуелне авети. Снажна интуиција Лазе Костића нема илузију о исходу сече дрвета и о исходу света који не може да обузда рат са шумама:

„Астартоте слику златну
 што је на њој наслон греда
 и целога крова тешког
 богињина храма света.
 ...
 Заљуља се Астартота
 прсну злато, пуче греда.
 Распаде се цела грађа
 од ливанска тешка кедра,

на јуначке паде главе
и на бела пада недра.

Ко усови са Ливана
кад укопну на врх брега,
те кедрове збришу луге
под навалом силна снега:

Тако тутњи, тако пуца
пољуљана зграда цела,
на јуначке пада главе
и на недра пада бела.

И на круне и на венце,
и на митре од обреда,
и на старце и младенце,
на румена и на бледа”

(Самсон и Делила).

Песништво је последњи простор људског духа у коме шума може да нађе прибежиште и где није тешко наслутити блискост дрвета и човека. Оно даје могућност да се осети да је дрво претворено у робу травестија човека коме се то исто догађа. Вонгар говори: „Људи и дрвеће се не разликују много. Биљке не ходају тако брзо као људи, оне имају свој начин кретања. Дрвеће има јаке, увијене удове који се поткопавају у земљу или грле стене. И земља је такође око њих. Ни једно дрво не расте без коже – посеци је и дрво крвари. Када су повређене, биљке осећају бол, исто као и људи. Када изгуби уд, дозива помоћ. У сумрак можеш чути урлик посеченог стабла како одјекује дивљином. Урлик траје до поноћи, често траје данима попут урлика ухваћеног дингоа који преноси свету какав је то бол када умиреш сам. Када дозива помоћ, дрвеће пружа дугачке руке и извине дуге прсте, јер ни једна душа у дивљини не умире ћутке” (Вонгар 2011: 211).

Ни као песник ни као антрополог Вонгар не допушта да дрвеће умре без речи, јер не може да замислити личну ни заједничку слободу која се не ослања на шуме и друге природне изворе. Супротно картезијанској заблуди о аутономији субјекта који мисли, односно самобитности друштвеног света и поимању света природе као „царства нужности”, ослањање на непрегледне шуме и природне изворе је главно упориште слободе. Она се неће добро укоренити ни друштвеним уређењем, ни државним законима, ни обликом владавине, јер се у свакој датој „форми слободе” сасвим лако губи њен садржај. Едмунд Спенсер је само кратко и језгровито исказао промисао вековног напора колонизације устремљеног ка одвајању заједнице од природних извора и на томе заснованом искорењивању идентитета. То се током Доба открића једнако показало на свим континентима, а у случају Србије убрзаном претварањем пољопривредника, који су запалили своје храстове, у индустријске раднике условљене и рањиве спрам свих друштвених умишљаја, историјских промена и сваковрсних транзиција.

Наравно није реч само о Србима, већ, подсећа нас Вонгар, и о аустралијским Аборицинима којима је забрањен сваки додир са природом и баштином, или о Јапану који после пола века културне колонизације тешко може да види како се може спојити традиционална религија шинтоизма, обожавање шљивиног цвета, са неслагљивим последицама експлозије Фукушимае. Сукоб традиционалног и модерног ту је задобио најзаостренији облик присилног одвајања од човека и природе који ће трајати наредних милиона година.

Све у овом свету мучи исти проблем – непрекидно уништавање природе у човеку и око човека. Од „примитивних” до „развијених” проблем је један и исти: степен отуђења извора сразмеран је расту друштвене неслободе – исцрпљеношћу и загађењем извора, а не политичким стањем најбоље се мери степен неслободе једног друштва. Тоталитарна друштва су она која имају загађене и исцрпљене ресурсе без обзира ко и како њима влада. Али до те истине треба прећи дуг пут заблуда.

Разобручена сеча шума кључна је за успостављање тоталитарног поретка. Неминовно је да тоталитаризам тежи природи као монокултури и да у име „најсавршенијег” узнапредовалог поретка различите традиције заглаши понудом „најбоље будућности”. Песништво Лазе Костића и Б. Вонгара даје нам могућност да изнутра сагледамо стратегију неслободе коју је тако једноставним речима описује Спенсер. Она почива на нарушавању повезаности „Ја” и „не-Ја”, когнитивном одвајању субјекта од објекта и политици технолошке сегрегације која из тога следи. Насупрот томе, пут слободе је, најкраће речено, похвала дрвета, а једну од најбољих у лепој књижевности исписао је Б. Вонгар.

„Када човек путује кроз непознату земљу, дрвеће га прати попут оданих паса. Оно се често виђа у заклоњеним долинама, а никад не пропушта да се нађе у близини сувог речног газа како би човеку дало да пије. Дрво се смести и поред великих стена, наслања се на топли камен током хладних пустињских ноћи и сачекује путника који се ту зауставља да логорује. Нико ко познаје дрвеће не може изгубити пут у шипражју, јер гране увек могу рећи којом стазом треба ићи даље.

Ниједан човек не закопава стопала у земљу и не шири корење, јер – он се креће. Дрвеће је мислило на то и дало му копље да улови себи храну и дозволило му да направи бумеранг од савијене гране. Ако пожелиш да дрво постане тврдо, остави свој тек направљени *wana*, штап за копање, на сунцу и он ће зачас постати тврд као камен.

Пошто је више од људи, а уз то и много мудрије, дрвеће увек може да нам каже када се приближава олуја. Оно угледа облак чим се подигне изнад хоризонта и зашупти лишћем да нам јави ту новост. Касније, када горопад већ појури преко земље, ковитлајући стуб прашине, дрвеће шиба гранама да упозори човека на олују. Ухвати се тада чврсто за велико дебло и гране ће се савити наниже да те заштите. Дрвеће постаје још љубазније кад остари: тада отвара део свога стабла и дозвољава птицама, животињама или људима да се сакрију у његовој шупљини” (Вонгар 2011: 280).

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Вучићевић 2006: П. Алексић, С. Вучићевић, *Шумовитост Србије*, „Шумарство” бр. 3, јул – октобар.
- Андерсен 2007: Х. К. Андерсен, *Базар једног песника*, Београд: СКЗ.
- Вонгар 1995: Б. Вонгар, *Билма*, превео Мома Димић, Аранђеловац: Центар за културу и образовање.
- Вонгар 2011: Б. Вонгар, *Каран*, превела Венита Ђурић, *Изабрана дела*, књ. 3, Београд: Јасен.
- Esposito 2011: R. Esposito, *Immunitas: The Protection and Negation of Life*, Cambridge: Polity Press.
- Костић 1991: Ј. Костић, *Песме 1 – 3*, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1965: Ј. Костић, *Основе лепоте у свету*, „Огледи”, приредио Предраг Вукадиновић, Београд: Нолит.
- Николић 2002: А. Николић, *Биографија верно својом руком написана*, Београд: Српско друштво за историју науке.
- Марглин 2012: Ф. А. Марглин, *Свети шумарци*, „Будућност знања и културе”, Београд: Клио.
- Петровић 2005: А. Петровић, *Аналогија и ентропија*, Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 2011: А. Петровић (ур.) *Антропологија истине*, Крагујевац: Филум.
- Спенсер 1993: Е. Спенсер, *Путовање капетана Спенсера кроз Србију 1950. године*, „Британски путници у нашим крајевима у XIX веку”, Нови Сад: Матица српска.
- Spencer 1851: E. Spencer, *Travels in European Turkey in 1850, through Bosnia, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thrace, Albania, and Epirus; with a Visit to Greece and the Ionian Isles and a Homeward Tour through Hungary and the Slavonian Provinces of Austria on the Lower Danube*, Vol. I: London.
- Стојановић 1902: К. Стојановић, *О увозу и извозу Србије, питање третирано новим методом математичким*, Београд.
- Стојановић 1995: Т. Стојановић, *Балканска цивилизација*, Београд: Геопоетика.
- Clough, Willse 2011: P. T. Clough, C. Willse, eds, *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death*, London: Duke University Press.

Aleksandar Ž. Petrović

WOOD AS THE SPIRIT OF FREEDOM

Towards the biopolitical reading of poetry of Laza Kostić and B. Wongar

(Summary)

The paper considers poetry of Laza Kostić and B. Wongar dedicated to trees in the perspective of biopolitics. It is observed that their poetic oeuvre goes beyond the canon of revolutionary Enlightenment that tree and wood comprehend as a means of achieving historical goals only. It is shown that in a

secular deforestation in Serbia can be spotted dynamic of historical trends that were initiated by largely negative attitude towards the natural heritage. It is risen the thesis that the acceptance of Yugoslav ideology comes partly from the losing of the relationship with environment.

Данијела Б. ВАСИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПОЕЗИЈА У ЈАПАНСКОМ ПРИПОВЕДНОМ ЖАНРУ *МОНОГАТАРИ* И У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПРОЗИ

У српској народној књижевности могу се наћи песме инспирисане прозном традицијом, као и прозне форме у којима су стилизовани епски мотиви. Међутим, укрштања приповедних и стиховних сегмената нису својствена српској усменој прози. Насупрот томе, преплитање поетског и приповедног дискурса сасвим је природна појава у јапанској књижевности од њених почетака. Песме су незаобилазан саставни део јапанског приповедног жанра *моногатари* и претежно прозног поджанра *цукури моногатари*. Осим стиховних сегмената који се јасно издвајају, у тим делима испољавају се и друге стилске одлике поетских врста. Изразити представник у том смислу је зачетник жанра, *Прича о секачу бамбуса*. Аутор се труди да приповест представи као усмено преношену форму, док истовремено дело повезује са тренутком записивања како би указао на негативне појаве у друштву. Јапанска књижевност иде и корак даље у брисању границе између приповедног и поетског дискурса. У поджанру *ута моногатари* стихови су примарни и чине окосницу око које се уобичавају наративни сегменти.

Кључне речи: поезија, проза, усмена књижевност, народна приповетка, *моногатари*, *цукури моногатари*, *ута моногатари*, *Прича о секачу бамбуса*.

У теорији књижевности постоје различити ставови око питања да ли су се прво појавили прозни или стиховни усмени облици. Насупрот ставу Томашевског да је „проза природни облик човековог организованог говора”, Лотман наглашава вероватност другачијег поретка и предност даје стихотворном говору као једином могућем говору језичке уметности (уп. Лотман 1976: 142–143). Проблем настаје и при покушају разграничавања прозе и поезије. Једно је јасно, непропусна граница не постоји и на књижевне врсте не можемо гледати као на сасвим самосталне и изоловане конструкције, које постоје без узајамне зависности. У прилог томе говори и постојање хибридних књижевних врста, тзв. прелазних форми. Ситуација постаје још тежа када жанровске законитости, устаљене на овим просторима, покушамо применити на књижевности из ваневропског окружења. Ако, рецимо, јапанску књижевност

* vasic.danijela@fil.bg.ac.rs

подвргнемо анализи која полази са становишта европских норми, наилазимо на жанровски синкретизам који је тешко размрсити.

Камен спотицања при разграничавању поезије и прозе, између осталог, представља и сложено преплитање наративних и стиховних елемената у претежно прозним књижевним делима. То се огледа и у транспоновању одређених мотива, па чак и читавих сижера, из прозних врста у поетске, и обрнуто. Све те недоумице нарочито долазе до изражаја при проучавању народне књижевности, као и у анализама ауторских дела која су настала под утицајем усмене традиције.

Уколико на дело усмене књижевности гледамо као на творевину појединца, након прихватања колектива оно постаје објекат дуготрајног процеса и неминовно укључује већи број преносилаца из различитих времена и социјалних слојева. Усмена творевина је самим тим подложна непрестаним променама. Варијанту условљавају бројни чиниоци, међу којима важно место заузимају околности извођења, дужина постојања сижера у усменој традицији, али и афинитети, надареност и надахнутост извођача. Лични печат оних који су били у прилици да утичу на изглед усмене творевине неминовно је присутан, било да га је лако сагледати или не. Разлике у варијантама сведоче и о интервенцијама казивача, а уколико су записане, онда и сакупљача, тј. записивача, или приређивача ако је реч о збирци народних умотворина.

Важну одлику усмене књижевности представља и устаљеност принципа композиције за сваку поједину врсту, нарочито прозну, којих се ствараоци и преносиоци по правилу придржавају. У оквирима композиционих шаблона комбинују се мотиви, модели, фабуле, нова животна искуства. Али, одређени мотиви, премда саставни елементи једне књижевне форме, некада се могу јавити и у другим фолклорним жанровима. Тако мотиви из прозних жанрова постају структурни елементи песама, нпр. епских, док се поетски моменти могу обрети у бајци. Током ових процеса мењају се значења и функције формула и мотива, прилагођавајући се захтевима поетичког система.

Међужанровским транспозицијама мотива и сижера бавили су се многи научници са ових простора. Можемо издвојити само неке од њих.

Маја Бошковић-Стули, на пример, примећује „паралелно јављање појединих сижера и у стиху и у прози” (Бошковић-Стули 1975: 95). Када бајка пређе из прозе у форму епске песме, она се прилагоди „другим стваралачким законима, другој атмосфери и изгуби тиме неке важне особине које су је прије чиниле бајком” (Исто: 97). То се не дешава често и свакако није реч о случајности. При преласку бајке у форму епске песме увек „постоје неке додирне тачке међу бајком и епском пјесмом, неки унутрашњи афинитети који доводе до те појаве” (Исто: 113).

У прилог оваквим ставовима сведоче и проучавања Наде Милошевић-Ђорђевић, која детаљно разматра промене условљене жанровским законитостима прозних и лирско-епских врста (Милошевић-Ђорђевић 1971). Упркос чињеници да епика има тенденцију да из бајке црпи мотиве и читаве сижере, „епска песма, као и бајка захтева одређен, доста чврст редослед мотива у оквиру једне затворене и сасвим устаљене структуре” и не може се лако

подредити композиционим захтевима другог жанра (Исто: 124). То је разлог што се од великог броја бајки, у епску песму трансформисала само неколицина. Међу таквим сижема су бајке о змији младожењи, о неверној мајци или сестри, или о вили љубовци (в. Исто: 358).

Мирјана Дрндарски као један од најчешћих бајковитих мотива у усменим епским песмама издваја мотив женидбе, с тим што са променом жанра иде и измењена функција тог мотива. Док венчање у финалном сегменту бајке доноси трајно разрешење јунакових невоља, у епској песми мотив женидбе је подређен структури песме, „што неретко подразумева и трагичан завршетак” (Дрндарски 2001: 7) који је, иначе, неспојив са жанровским императивом срећног краја у бајци.

Чест бајковни мотив, женидбу човека вилом, Чајкановић илуструје примерима из различитих жанрова (Чајкановић 1994: 245), а Снежана Самарџија објашњава да овај мотив може бити стилизован „у варијантама балада, епских и лирских песама, демонолошких и културно-историјских предања и у бајкама” (Самарџија 2007: 35).

Бошко Сувајџић анализира „једну од најслојевитијих творевина српске усмене епике”, песму *Бановић Страхинџа*, у којој већ уводни сегмент „’искаче’ из уобичајених епских оквира, асоцирајући на иницијалну формулу бајке”, али у њему исто тако „откривамо и неке од основних особина баладе” (Сувајџић 2005: 28, 33).

Жанровска преплитања могу се испољити и у ауторским делима која за полазиште имају народну традицију. Условно речено, ту је посао раздвајања колективног од индивидуалног нешто једноставнији. Мирјана Дрндарски анализира *Приче из давнине* Иване Брлић-Мажуранић (уп. Дрндарски 2001: 59–61). Упркос елементима које их удаљавају од бајки, одређене формалне одлике ове приче приближавају усменој књижевности. Мотиве и ликове за своје приче књижевница преузима из словенских бајки и митологије. Хронотоп је карактеристичан за бајку, а јунаци пролазе кроз различита искушења, обично трострука – у складу са нивоом формулативности у бајци. Осим тога, динамичан ритам реченице постиже се понављањима, као и асиндетском структуром, која је својствена епској песми. Преплитање наративних и поетских елемената откривају и десетерачке реченице у стилу који подсећа на народну поезију.

Поменути елементи, десетерац и стил епске песме, могу се пронаћи и у појединим српским народним бајкама, премда је то пре изузетак него правило. (в. Мојашевић 1953) Према Маји Бошковић-Стули уношење десетерца и епских формула у прозну бајку успоставља „контакт међу бајком и пјесмом” и уједно сведочи о „активној виталности епског стваралаштва” (Бошковић-Стули 1975: 114). Примере оваквог поступка препознајемо у Чајкановићевој збирци српских народних приповедака (Чајкановић 1999). У бајци „Царев син армичар” (60) прозни текст садржи и две десетерачке песме. Првом песмом од осам стихова царев син се обраћа оцу и признаје му да је прекршио забрану, препуштајући му се на милост и немилост. Друга песма захвата део приповедног корпуса: „Кад је и ћерка рјечи саслушала, / Овако је цару бесје-

дила.” Остатак песме чине речи царева ћерке, које она упућује оцу, заједно са својим заветом Богу. Стиховима девојка препушта своју судбину очевој вољи, смерно покушавајући да одложи удају за девет година.

Бошковић-Стули у истој збирци проналази приповетку (22) насталу према епској песми, а такав процес она открива „по остацима десетерца и по цијелој дикцији те бајке”. Међутим, с обзиром на то да њен сиже припада домену прозних бајки а не епских песама, она се упркос стилским одликама ипак „успела удаљити од епске форме” (Бошковић-Стули 1975: 99).

Из Чајкановићевог корпуса (Чајкановић 1999), и једна прича о животињама (9) издваја се по финалној формули у десетерцу. Чајкановић је ову фабулу у „Напоменама” збирке окарактерисао као *причу бројаницу* (Чајкановић 1999: 487). Није необично да се у финалним формулама прозних усмених облика јаве римоване конструкције. Таквих примера има и у руским причама о животињама, па и у бајкама (в. Афанасјев 1957). Макс Лити у народним бајкама проналази „метрички правилне и римоване бајалице”, као и „почетне и крајње реченице у виду формула, које делују у смислу учвршћивања форме” (Лити 1994: 37).

Ови и слични примери ипак не значе да у усменој традицији са ових простора стихови често постају структурни сегменти прозних варијаната. У питању су спорадични случајеви, који су увек „потакнути посебним околностима” (Бошковић-Стули 1975: 114) и махом се јављају као резултат интервенција записивача. Укрштања приповедних норми са стихом ипак треба схватити као одступање конкретних текстова од жанровских законитости одређених на основу идеалних примера књижевне врсте.

Насупрот томе, преплитање поетског и приповедног дискурса сасвим је природна појава у готово свим далекоисточним књижевностима, па и у јапанској. И у најстаријем сачуваном књижевном делу у Јапану, *Кођикију*,¹ које је прозне форме, можемо пронаћи више од стотину песама. Појава слоговног писма *кана* у Хеиан периоду (794–1192) омогућила је нове домете у књижевном стваралаштву. Писци су се коначно ослободили стега кинеског језика и писма, и почели се слободно изражавати на матерњем језику. *Кана* писмо је у почетку превасходно служило за састављање поезије. У овој епохи успостављен је традиционални поредак метра од пет и седам слогова, а најзаступљенија поетска врста постаје *вака* („јапанска песма” – петостих од 5, 7, 5, 7, 7 слогова). Поезија је била елегантна и софистицирана, а емоције су изражаване реторичким стилем, уз коришћење великог броја стилских фигура.²

¹ *Кођики* (*Записи о древним догађајима*, 712), састављен је од митова, легенди и песама старога Јапана (в. Јасумаро 2008). За превод дела са старојапанског на српски језик, в. *Kodiki* 2008; за оригинал на јапанском в. Огихара 1973.

² Од старина поезија има значајну улогу у јапанском друштву и у етикецији. Песмама се комуницирало, слале су се пре и након сусрета, а било је уобичајено и да љубавници размењују песме. Осим о стиховима, морало се водити рачуна и о начину на који је песма презентована. Биран је фин папир и скупоцене тканине, украшаване су границама и цветовима у складу са приликама и годишњим добима. Свему је придавана пажња, тим пре што је утисак који је све то остављало, много говорио о карактеру, образовању и манирима особе која је слала песму.

Кана писмо је дало подстрек и стварању јапанске прозне књижевности. У овом периоду на врхунцу су била два жанра. Први чини дневничка књижевност (*никки бунгаку*), док је други, жанр приповедне књижевности под називом *моногатари*, који јапански књижевници негују и данас. *Моногатари* је врло широк појам, а обично се преводи као прича, приповетка, новела или чак роман (уп. Митани 1979). У најужем смислу, овај жанр обухвата два поджанра из Хеиан периода. Прво настаје *цукури моногатари* – прозни текстови фантастичне садржине. У њима су реални елементи прожети фантастиком, а ликови су јунаци карактеристични за бајке и предања, али и историјске личности. Други поджанр је *ута моногатари* – прозни текст са *вака* песама. Чине га прозна књижевна дела у којима поезија не поседује само естетску функцију, већ има кључну улогу у развоју сижејног тока. Синтезу ова два поджанра чини највеће дело јапанске класике, *Генђи моногатари* (*Прича о Генђију*, око 1008), које неки научници сматрају најстаријим романом у светској књижевности.

Иако поджанр *цукури моногатари* обухвата прозна дела, у складу са особеностима јапанске књижевности у којој песма има важну улогу, и у овим текстовима поезији се придаје велики значај. Инсистира се на уметничкој вредности песама, и оне могу допуњавати или, евентуално, скраћивати нарацију. Осим јасно издвојених стиховних сегмената, у тим делима присутне су и друге стилске одлике које, гледано са становишта европских врста, указују на жанровска преплитања.

Ове одлике могу се препознати већ у зачетнику поджанра *цукури моногатари*, и уједно најстаријем делу жанра *моногатари*, *Причи о секачу бамбуса* (*Такетори моногатари*, вероватно крај IX или почетак X века, непознати аутор).³ Иако је на први поглед блиска бајци, *Прича о секачу бамбуса* је много сложенија творевина. Вишеепизодичну структуру отвара прича о девојци високој три палца, коју стари секач бамбуса проналази у стабљници бамбуса и одгаја као своје дете. Она за само три месеца израста у прелепу принцезу по имену Кагујахиме (Блистава принцеза) и постаје мета многобројних просаца. Петорици најупорнијих принцеза задаје нерешиве задатке, а након што сваки од њих доживи неуспех, она одбија чак и цара. На крају приче открива се да је Кагујахиме заправо ћерка месечевог народа, која је због некаквог греха поново рођена на земљи. По њу долазе Месечеви људи и одводе је са собом.

У народној традицији Јапана постоје бројне приче са сродним мотивима, тако да нема сумње да је аутор „свој заплет засновао управо на неким од њих” (Шуићи 1989: 120). То је сасвим у складу са основном жанровском одликом *моногатарија* да текстови почивају на темељима древне усмене традиције, *коденишо* (уп. Митани 1975: 98). Аутору *Приче о секачу бамбуса* фолклорна традиција послужила је као импулс који је подстакао његово стваралаштво, основа којој је он придружио обимно књижевно образовање, по-

³ За превод дела са старојапанског на српски језик в. *Прича о секачу бамбуса* 2010; за оригинал на јапанском в. Митани 1975.

знавање митологије и религије свог, али и других народа (нпр. кинеског), а све у циљу стварања дела које ће одражавати дух времена у којем је настало.

Радња дела се развија у три сукцесивне тематско-мотивске целине. У првој и у завршној нарочито је уочљива транспозиција елемената из народне књижевности. Препознајемо чудесно рођење и одрастање фантастичном брзином, награђивање брачног пара дететом и богатством, мотив о прогнаној небесници, етимологију топонима, етиолошки сегмент о постанку вулкана и др. Ту су и понављања карактеристична за усмене форме, симболика броја три (додуше нарушена бројем просаца) итд. Међутим, по свом завршетку, *Прича о секачу бамбуса* удаљава се од народне бајке, где срећан крај представља жанровски императив. Од бајковног стила, такође, одударају и детаљни реалистични описи, психолошко осликавање јунака, разрађени дијалози, контемплативни моменти, као и реалистички и дискретно комични тонови, који приповест приближавају новелистичком духу.

Средишњи део *моногтарија* заснива се на познатом мотиву о постављању нерешивих задатака просцима. Пет поглавља о просцима сродна су новелама: фантастичних елемената нема, а ликови просаца се чак заснивају на историјским личностима. У овим самосталним текстовима радња тече паралелно, без икаквих додирних тачака. На наративном плану свако поглавље показује особите карактеристике. Прво поглавље је фокусирано на поетски дискурс; друго на измишљену причу саопштену у првом лицу; треће на епистоларни дискурс у виду писама, порука и објава; у четвртном се из перспективе наратора саопштава подужа авантура на морима; а кроз пети део провејавају савети које јунак добија од своје околине (в. Окада 1991: 64–65). Оваква сложена структура указује на брижљиво промишљање умешног писца, које се на томе не завршава.

Важну особеност *Приче о секачу бамбуса* представљају изреке које објашњавају порекло појединих израза, подражавајући народне етимологије. Налазе се углавном на крају поглавља, у облику финалних формула карактеристичних за усмену књижевност, нпр. „од тог времена... се каже” или „од тог времена... почеше говорити”. Последњом, која је део етиолошког сегмента, објашњава се постанак вулкана и имена планине Фуђи. Ови вишезначни изрази, дискурс који им претходи означавају као главни „догађај” из ког настаје одређени појам или фраза.

Сродан поступак, којим се комбинује израз и прича, може се пронаћи и на српској страни. У Вуковом *Ријечнику* (Вук 1966) и у *Пословицама* (Вук 1836) значења речи и пословица објашњавају се „малим причама”. Оне обухватају различите усмене форме, предања, басне, анегдоте, шaljиве приче, као и неколико новела. У једном типу ових прича, „приповедање махом тече без развијања споредних околности и детаља”, док други тип чине максимално редуковани текстови, често тек једна реченица (Самарија 2006: 31). То значи да се Вук водио принципом економичности, те је „прозним врстама дао само онолико простора колико је било неопходно при представљању лексичког блага српског народа” (Исто: 29).

Упркос сродном поступку, функција ових формула у *моногатарију* и у српској грађи сасвим се разликује. Изреке у *Причи о секачу бамбуса* нису истините, па ни сведочења о догађајима везаним за њих нису веродостојна. Реч је заправо о играма речи, којима се наратор директно обраћа публици, али не са намером да је увери у истинитост свог казивања, већ како би изразио свој подругљиви став према одређеном лику или догађају. Чак је и њихова позиција у тексту иста као у пародијским панданима одређених жанровских врста, рецимо бајке (о пародијским деформацијама в. Самарџија 2004). Права сврха ових псеудонародних етимологија у *Причи* је да приповест приближе усменој књижевности, како би се читалац уверио да је она преношена у народу. Занимљиво је о оваквом поступку размишљати и као о ауторској намери да прикрије праву сврху текста – да изложи критици тадашње социјалне прилике.

Ове изреке само су део поетских елемената којима обилује најстарији *моногатари*. Писац је познавао кинеске класике, и поједини делови текста ритмом и контрастима опонашају класичну кинеску поезију. Важно је поменути и имена јунака, која су пажљиво осмишљена, уз употребу поетских фигура, међу којима су игре речи и метафоре (нпр. принц Ишицукури, „Каменорезац”, који тражи камену посуду). Различите перспективе „оне могућавају дискурс монолошког и моновокалног наратора” (Окада 1991: 192), карактеристичан за друге, тематски сродне текстове, који више нагињу народној књижевности.

Осим ових имплицитних поетских елемената којима је прожета приповест, у тексту *Приче о секачу бамбуса* јасно се издваја поетски дискурс, тачније петнаест *вака* песама високе уметничке вредности. Стихови откривају изузетно песничко умеће. Далеко су од једноставних, с обзиром да садрже обиље реторичких поступака карактеристичних за дворску поезију тога времена: *макура котоба* (стални епитет), *ута макура* (лирски топоними), *какекотоба* (игра речи која подразумева хомонимност), *енго* (асоцијативна реч), алитерација и др. Управо ове песме удаљавају *моногатари* од народних приповедака сличне тематике. Оне су доказ пишчевог ангажмана, јер би се таква префињеност и уједначена уметничка вредност тешко могле одржати током дуготрајног процеса усменог преношења.

Већ на основу ове кратке анализе *Приче о секачу бамбуса* може се наслутити да преплитање наративних и поетских делова представља важну одлику поджанра *цукури моногатари*. Међутим, јапански аутори иду и корак даље у приближавању поетског и наративног. Већ у најзначајнијој класичној збирци песама, под насловом *Кокиншу* (*Збирка старих и нових песама*, 905), приређивачи су поред песама дописивали коментаре у виду краћих прозних текстова, објашњавајући околности под којима је песма настала. Оваквим поступком полако се брише граница између поезије и прозе, и наговештава се појава новог литерарног жанра – *ута моногатари* („приче са песмама”).

Пандан оваквом књижевном поступку можемо препознати и у српској књижевности. У Вуковим етнографским списима, *Животу и обичајима народа српскога* (Вук 1972), наративни фрагменти стоје уз песме како би

описали њихов настанак или околности под којима су певане. Међутим, за разлику од прозе у јапанским делима, ови текстови не претендују на високу уметничку и естетску вредност.

Дела поджанра *ута моногатари* сачињена су од прозних одељака формираних око песама (претежно *вака*). Песме чине окосницу, примарни део текста, око ког се обликује наративни сегмент чија је улога секундарна. Томе у прилог говори чињеница да су често прво настајали стихови, па тек онда осмишљавани сижерни контексти у које су те песме смештане. Прозни делови су различите дужине, од једног реда до више страница текста, и управо они овај поджанр чине прелазном етапом у генези јапанске књижевности. Јер, ова дела су степеник даље од збирки песама, али још увек нису достигла форму прозних дела. *Ута моногатари* лириком преносе богатство човекових емоција. Карактерише их мањи степен имагинарности, јер је овај поджанр од самог настанка давао предност стварном животу тадашње аристократије. Зачетник и изразити представник поджанра је *Исе моногатари* (*Приче из Исе*, око 947, непознати аутор), целовито и кохерентно књижевно дело изузетних уметничких квалитета (в. Катагири 1972).

Поджанр *ута моногатари* извршио је велики утицај на каснију књижевност, пре свега на даљи развој жанра *моногатари*, али и на дневничку књижевност (*никки бунгаку*). Делом *Исе моногатари* по први пут се у јапанској књижевности скреће пажња на човекову свакодневницу. Из тог разлога оно је прави претходник дела *Генђи моногатари*, у коме је продубљено вредновање реалија, а сагледавање међуљудских веза и животних тешкоћа искључило је наивност и претерану оптимистичност, које су понекад карактерисале *вака* поезију поджанра *ута моногатари*.

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасјев 1957: *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах*, Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. <<http://www.ru-skazki.ru/afanasyev-russian-folk-tales-1957.html>>. 10.08.2012.
- Бал 1997: М. Bal, *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press Inc.
- Бошковић-Стули 1975: М. Bošković-Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Zagreb: Mladost.
- Вук 1836: В. Стефановић-Караџић (прир.), *Народне српске пословице и друге различне, као оне у обичај узете ријечи*, <<http://scc.digital.nb.rs/document/S-II-0471>>. 10.08.2012.
- Вук 1966: В. Стефановић-Караџић (прир.), *Српски рјечник*, Београд: Просвета.
- Вук 1972: В. Стефановић-Караџић (прир.), *Етнографски списи: Живот и обичаји народа српскога*, Београд: Просвета.
- Дрндарски 2001: М. Дрндарски, *На вилином вијалишту*, Београд: Рад, КПЗ Србије.

- Казамаки 1961: К. Kazamaki, *Nihon bungaku shi no kenkyu*, Tokyo: Kadokawa Shoten.
- Катагири 1972: Y. Katagiri, T. Fukui *et al* (ed.), *Nihon koten bungaku zenshu*, vol. 8: *Takekoto monogatari. Ise monogatari. Yamato monogatari. Heichu monogatari*. Tokyo: Shogakukan.
- Kodiki 2008: Oo no Jasumaro (ed.), *Kodiki – Zapisi o drevnim događajima*. Prevod sa starojapanskog jezika H. Jamasaki-Vukelić, D. Vasić, D. Kličković, D. Glumac. Beograd: Rad.
- Лити 1994: М. Liti, *Evropska narodna bajka*, прев. Д. Милојковић, Београд: Bata – Orbis.
- Лотман 1976: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, прев. Н. Петковић, Београд: Nolit.
- Мијоши, Акијама 1992: Y. Miyoshi, T. Akiyama, *Nihon bungaku*, Tokyo: Buneido.
- Милошевић-Ђорђевић 1971: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд: Филолошки факултет.
- Милошевић-Ђорђевић 2006: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке – Обликовање и облици српске усмене прозе*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Митани 1975: Е. Mitani (ed.), *Kansho Nihon koten bungaku*, vol. 6: *Takekoto monogatari. Ucubo monogatari*, Tokyo: Kadokawa shoten.
- Митани 1979: Е. Mitani, *Monogatari bungakushi ron*, Tokyo: Yuseido.
- Мојашевић 1953: М. Мојашевић, „О Вуковој стилизацији народних приповедака”, *Зборник Етнографског музеја у Београду*, 1901–1951, Београд.
- Ногучи 1979: М. Noguchi, *Shincho nihon koten shusei: Takekoto monogatari*, Tokyo: Shinchosha.
- Огихара 1972: А. Ogihara (ed.), *Nihon koten bungaku zenshu*, vol. 1: *Kojiki: Jodai kayo*, Tokyo: Shogakukan, 1973.
- Окада 1991: Н. R. Okada, *Figures of resistance: Language, Poetry and Narrating in The Tale of Genji and Other Mid-Heian texts*, Durham and London: Duke University Press.
- Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Усмено у писаном*, Београд: Београдска књига.
- Поповић 1964: М. Поповић, *Вук Стефановић Караџић 1787–1864*, Београд: Нолит.
- Прича о секачу бамбуса 2010: *Прича о секачу бамбуса*, прев. са старојапанског језика Д. Васић, Х. Јамасаки-Вукелић, Београд: Танеси.
- Сакакура 1973: А. Sakakura *et al* (ed.), *Nihon koten bungaku taikai*, vol. 9: *Takekoto monogatari. Ise monogatari. Yamato monogatari*, Tokyo: Iwanami shoten.
- Самарџија 1997: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Самарџија 2004: С. Самарџија, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Самарџија 2006: С. Самарџија, *Од казивања до збирке народних прича*, Бања Лука: Књижевна задруга.

- Самарција 2007: С. Самарција, *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Сувајцић 2005: Б. Сувајцић, *Јунаци и маске*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Такахаши 1996: N. Takahashi, *Katararezaru Kaguyahime – Mukashibanashi to Taketori monogatari*, Tokyo: Taishukan shoten.
- Теиђи 2002: I. Teiji *et al.* (ed.), *Nihon bungaku zenshi*, vol. 1. *Jodai*, Tokyo: Gakutosha.
- Фуђи 1987: S. Fuji, *Monogatari bungaku seiritsu shi*. Tokyo: Tokyo daigaku shuppankai.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон.
- Чајкановић 1999: В. Чајкановић (прир.), *Српске народне приповетке*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Шуићи 1989: K. Shuichi, *Nihon bungaku shi*, Tokyo: Kodansha.

Danijela B. Vasić

POETRY IN THE JAPANESE NARRATIVE GENRE *MONOGATARI*,
AS WELL AS IN THE SERBIAN FOLK PROSE

(Summary)

Various poems inspired by prose tradition, as well as prose forms in which epic motifs are stylized, can be found in the Serbian oral literature. But, although the motifs and even the whole plots can be transposed from one genre to another, these are sporadic cases, which always occur under certain conditions. When it comes to transposing, the form of these motifs may remain the same, but their functions change, adapting to demands of a new genre. The intersections of narrative and poetic segments should be understood as deviation from actual genre rules. On the other side, the interweaving of narrative and poetic discourse is a natural phenomenon in the Japanese literature from its beginnings. Poems, as important parts of Japanese narrative genre *monogatari*, can complement or abbreviate a narrative. Besides clearly separated verse segments, in these works there are other stylistic features that suggest inter genre overlaps. In this regard, explicit representative is the progenitor of the genre, *The Tale of the Bamboo Cutter*. It consists of a combination of motifs from oral literature, shaped into a compact structure. The author tries to present the narrative as an orally transmitted form, and at the same time he reveals intention to connect the work with the moment of writing, pointing to the negative social phenomena. After the *tsukuri monogatari* sub-genre, the Japanese literature goes further in erasing boundaries between narrative and poetic discourses. *Uta monogatari* sub-genre arises, where verses are essential and they are the backbone around which the narrative segments are shaped.

Ивона КАРАЧОРОВА*
Институт за бугарски језик БАН
Софија

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

НЕДАВНО ОТКРИВЕНА КАТЕНА У РУКОПИСУ ПСАЛТИРА ИЗ ХИЛАНДАРСКОГ МОНАСТИРА

У овом чланку представљен је рукопис број 117, који припада рукописној збирци манастира Хиландара, а датира из средине XVI века (по рукописном каталогу Д. Богдановића). Он садржи словенски превод до сада непознате катене уз Псалтир. Ова катена се састоји из коментара псалама које је написало око дванаест неједнако заступљених византијских писаца. У овој, почетној фази испитивања тако значајног рукописа, чланак формулише питања која рукопис поставља науци. Будућа истраживања ће несумњиво обогатити историју словенског Псалтира – како текста, тако и тумачења, као и знање потребно да се преведу библијске књиге о којима се расправља.

Кључне речи: хиландарски рукопис бр. 117, катена уз Псалтир, словенски превод Псалтира.

Потреба за разјашњавањем свештених књига јавила се одмах након усвајања хришћанства као званичне религије. Разлог за ово треба тражити у томе што у Светом писму постоје места која су тешко разумљива, и у којима су неуки људи, као и они са недовољном вером могли да потону ка сопственој духовној погибији. Опасност од произвољних тумачења, често доводи до разних јереси, те се захтева ширење званичне егзегезе, у складу са учењима Цркве и Светог писма. Зато је један од хитних задатака са којима су се суочили ученици Ћирила и Методија, након њиховог доласка у Бугарску, био и тај да се преведу, као и да са сачине тумачења свештених текстова, да не би свако долазио у искушење да самостално тумачи Реч Божију по свом нахођењу. Превођење литературе из области егзегезе, чиме би се обезбедило исправно тумачење у складу с истинама православне вере, служило је и за усавршавање будућих свештеника и проповедника у срединама са дојучерашњим незнабошцима (Илиева 2006: 38–39).

Књижевност везана за егзегезу пристиже у књижевност Старих Словена директно из Византије, где је овај огранак теолошког знања имао вековни развој, ослањајући се на најбоље традиције тумачења јеврејских рабина који су

* karachorova@abv.bg

сачинили Талмуд, као и древних коментатора античке филозофије. Хришћанска егзегеза је нарочито обогаћена у III веку, када тумачење добија научни карактер, те се темељније изучава цео библијски текст. Формирају се нови облици тумачења – научни коментари, хомилија на бази егзегезе, схолија-тумачење. Појављују се школе егзегезе – александријска и антиохијска. Следећи, IV век и почетак V века су обележили „апогеј” књижевности егзегезе у Византији. Од средине V века до VIII века она је опала. Црквени писци настоје да прикупљају, организују и учине их доступним, непосредно од својих претходника. Наступа епоха катена и флорилегијума. Велики радови из области егзегезе су замењени катенама-коментарима. Катена представља уређене одломке из коментара црквених писаца из прошлости, који служе да разјасне одређено место у Светом писму и Светом предању, и постављени су један за другим, са објашњењима одређеног пасуса, преузети из списка еминентних црквених отаца. Катене имају компилацијски карактер. Оне имају едукативну сврху, имају за циљ да унапреде знања добро припремљеног и високообразованог корисника (Шиваров 1986, Цоневски 1986: 202–204, Илиева 2006: 38–40).

У палеославистици су познати словенски преводи неких византијских катена, од којих је већина тек однедавно позната. Превод катена са тумачењима Песме над песмама је познат у пуном и скраћеном облику. Комплетан превод је преписан од стране писара Спиридона крајем XV века, у Рилском манастиру, где се и данас чува, под ознаком 2/24 (Спространов 1902: 44–45, Христова, Караджова, Икономова 1982: 82). Бугарска палеослависткиња Маргарет Димитрова, која је издала текст, утврдила је да се катена састоји од три тумачења ове књиге из Библије: 1. Четири речи Теодора Кирског, 2. интерпретације „три оца” – Григорија Ниског, Нила Синајског и идеја Максима Исповедника, 3. Поема Михаила Псела (Димитрова 2005, Димитрова 2012). Та катена је сачувана у два преписа из XVI века. У наслов једног од њих укључено је име Константина Филозофа (Костенечког), што даје повода српском научнику Ђорђу Трифуновићу да га сматра за аутора овог превода (Трифуновић 1971, Куев, Петков 1986: 528). Поред писања скраћене верзије, из комплетног превода катенене је издвојен текст књиге о самој Библији, која је позната у више примерака (Димитрова 2008: 628).

У манастиру Рила се чувају два рукописа из XV века са тумачењима библијске књиге о Јову. У рукопису са ознаком 1/4 налази се превод катене са тумачењима више од двадесет византијских писаца о овој књизи Старог завета. Искра Христова указује на то да је превод начињен или крајем XIV или током XV века (Христова 2004: 145–146, Христова-Шомова 2006: 23). Током 1456. године Владислав Граматик преписује исти превод Књиге о Јову у својој колекцији, познатој као „Предели”, који се такође чува у библиотеци Рилског манастира (под ознаком 4/14). У њему се налазе коментари који су ревидирани и скраћени, и исписани су у пољима око основног текста (Христова-Шомова 2007). У ова два рукописа је представљен нови превод библијског текста о Јову (Христова 2004, Христова-Шомова 2006, Христова-Шомова 2006а, Христова-Шомова 2007). Катена према Књизи о Јову има још један превод, који се чува у збирци рукописа у Хиландару, који је копирао српски

монах Гаврило 1412. године. Ђорђе Трифуновић сугерише да је он и преводилац текста (Трифунувић 1983). Овај став дели и енглески палеославист Френсис Томсон, као и бугарска научница Искра Христова.

У манастиру Рила је чуван и рукопис са преводима четири библијске књиге Царева са кратким коментарима, које неки од аутора сматрају за катене (Николова 1995: 59–65, Thomson 1998: Алексеев 1999: 190–191, Гагова 2006, Димитрова 2008: 628–629). Татјана Мострова говори о словенском преводу катена са коментарима Теодора Кирског, Кирила Александријског, Василија Великог, Северијана Гавалског и других, на књизи пророка Исаије, а тамо се, у ствари, ради о скраћеној верзији, која је византологији позната као Катена Јована (Мострова 2009). Под формом катене су и тумачења пророка, сачувана у неколико источнословенских рукописа.

Такође, у нов научни пројекат су одскора укључени и словенски преводи катена уз текст Псалтира. Верује се да је у XIV веку преведена таква катена Никите Ираклијског. Текст је забележен у рукописној збирци Московске духовне академије и садржи предговор и коментаре Никите о псалмима 1–54. Френсис Томсон и Алексеј Алексејев сугеришу да је превод дело бугарског аутора. Недавно је енглеска научница из области палеославистике Мери Макроберт нашла „компилирану”, како ју је назвала, катену уз текст Псалтира која се налази у три рукописа источнословенског порекла – један у архиви локалног музеја у Јарослављу, из раног XV века, рукопис из колекције Барсов у ГИМ (Москва), такође са почетка XV века као и рукопис из Саратовске Универзитетске библиотеке из XVI века (MacRobert 2005). Коментари текстова псалама у ова три рукописа засновани су на најпознатијем и најраспрострањенијем коментару Псалтира, који се традиционално приписује Атанасију Александријском. Као што доказује Ватрослав Јагић, аутор ових коментара је византијски теолог Исихије Јерусалимски (Јагић 1906: 70–95, Devreesse 1980: 244, Шиваров 1986: 53–64). Коментар је познат као Псеудо-Атанасијев. Најпознатији преписи псалтирских текстова су: Јевгенијевски (XI век), Толстојев (XI век), Болоњски (XII век), Погодинов (XIII век), Софијски – Песнивец цара Ивана Александра (1337. г.), Букурештански (1346. г.), Рилски (XV век), из манастира Хиландара из XVI века и више других (Карачорова 2003). Текст је објављен у Болоњском Псалтиру, са варијантама читања Погодиновог, Софијског и Букурештанског (Јагић 1907). Три поменута источнословенска рукописа, који представљају катену, одражавају различит и веома слободан приступ Псеудо-Атанасијевих коментара. На појединим местима, коментар на поједини стих је потпуно промењен, али то је пре изузетак него правило. Неки коментари су једноставно пропуштени, а други премештени на друге стихове. Често су коментари скраћени изостављањем речи или фразе. У неким случајевима, цео пасус се своди на једну реч (MacRobert 2005: 216–217). Коментар у поменута три источнословенска рукописа је одређен од стране Мери Макроберт као катена, зато што садржи и делове другог тумачења Псалтира који је преведен на словенски језик – оног од Теодорита Кирског. То је преведено заједно са тумачењима библијских књига, у време цара Симеона, током X века у Источној Бугарској (Евсе-

ев 1897: 21–25, Јагић 1884, Погорелов 1910: 230). Овај, доказано словенски превод, код кога је у значајној мери обрађен и сам текст Псалтира, познат је по делимично сачуваном Чудовском Псалтиру из XI века, као и по једанаест каснијих преписа, од XV до XVI века (Погорелов 1901). Случајеви убацивања делова из овог текста су у ограниченом броју и то су више изоловани случајеви. Према М. Макроберт компилација два тумачења је направљена у североисточном словенском региону. Она представља резултат бујања монашког и верског живота у Русији у XIV и XV веку, и показује интересовање за савремену словенску егзегезу, те је доказ процеса прикупљања, компилације и обраде различитих врста текстова тумачења. У састављању катена извршена је и ревизија Псалтира самог словенског текста, на који је додата. Такође представља и компилацију словенских текстова, редакција, већ познатих у историји – архаичне, преславске, руске, Кипријанове. Постоје и непознати текстови из претходних студија, а аутор студије сугерише да им је порекло источнословенско. У ствари, ако се може сумирати, у текстовима катене које је пронашла М. Макроберт, компилирани су текстови из два позната словенска превода византијског тумачења Псалтира – Псеудо-Атанасијевог и Теодорита Кирског (MacRobert 2005).

Сасвим другачији карактер поседује катена уз Псалтир, коју сам имала могућност да пронађем у рукопису № 117 из збирке манастира Хиландара. Према аутору пописа рукописа хиландарских рукописа, Димитрију Богдановићу, рукопис је из средине 16. века. Према садржају, он га дефинише као „Псалтир са тумачењима Теодорита Кирског и других црквених отаца” (Богдановић 1978: 87). Како сам заинтересована за библијске књиге са тумачењима, тачније тумачењима Псалтира, била сам радознала како изгледа идентификовање егзегезе од стране Димитрија Богдановића.¹ Нешто више о рукопису: он садржи 546 листова величине 300 x 200 мм, са воденим знацима глобуса и вазе. Кожни повез датира из XVI века. Рукопис је руске редакције, писан полууставом са елементима брзописа из истога времена. Остављена су празна места за орнаменте, који нису израђени. Према Димитрију Богдановићу, рукопис је непотпун – недостаје почетак до 76. псалма. На предњој корици постоји запис: Благовешенскога попа Селивестра и сына его. На листовима 2в-13, на доњој маргини је написана белешка, која датира из 1682. године:

Сја книга фалтирское тълкованіе манастира Хиландара иже естъ въ светѣи горѣ Афонѣи и тко ꙗе и ѡтнимитъ или издати и из порте на полѣ изнести любо поꙗ любо диаконъ любо певць любо чѣтъць любо монахъ любо преть людин, таковы да е проклетъ ѡт Господа Бога въседръжителѣ и ѡт светыхъ ꙗ ꙗ и богносныхъ ѡтъць и ѡт светыхъ ктитѡръ нашихъ Сѡмеона Мироточница и светителѣ Савы и ѡт всѣхъ светыхъ. и ꙗко Дѡфанъ и Авирон да потрѣбленъ вѣдетъ напрасно ѡт земли живот его ꙗко клетвѣ наследникъ, амин аминъ аминъ. Зане естъ ѡт дрѣвнихъ времеи въ светѡи обитѣлан хиландарскон иже ѡт светѡго Симеона и Савы савѣцѣасмо ми манастира Хиландара братѣ вас междѣ совою о си светыхъ двашеполозныхъ книгѡхъ по прошенію ѡтъца і брата нашего Макарія еромонаха и архимандрита како есте е зѣискам да ихъ метне на щѣппѣ, и дасмо васъ съворъ

¹ Наручила сам микрофилм рукописа из Хиландарске научне библиотеке при Државном универзитету у Охају, који сам добила, и за то само лично веома захвална руководству библиотеке и лично др Предрагу Матејићу, као и братству манастира Хиландара.

Братекни и посласмо, и ако се втнрне от монастира да е проклетво прво вт Господда Бога васедръжителя и его матере и вт светиѣхъ ктитврѣ Сави і Свмевна і вт нас грѣшнихъ, аминь.

Овај запис даје интересантне и важне информације о историји словенске типографије. Реч је о неистраженој страни ове историје – о избору рукописних извора раних штампаних издања богослужбених књига и небогослужбене православне књижевности. Из натписа сазнајемо о редоследу у коме су рукописи давани из манастира Хиландара за ову намену. Текст је написан у име братства манастира, које се састаје да размотри и одлучи о захтеву за привремено изнајмљивање књига за штампарске узорке. Очигледно, то је био значајан догађај и изузетак од прихваћених правила, јер се у многим записима на рукописима проклињу они који износе књигу из манастира, из било каквог разлога. Са таквим проклињањима почиње и овај текст, но на његовом крају се такође застрашује и онај који дозволи изношење књига, а да их не врати. Помиње се име онога који је иницирао овај захтев – Макарије. У историји ћириличне типографије, постоје два свештеника по имену Макарије. Један је свештеник из Црне Горе, који је радио у штампарији Ђурђа Црнојевића на Цетињу, о чему сведочи велики број анаграфа у штампаним књигама (Из записа 1994, Савић 2012). Други је такође свештеник, по имену Макарије, оснивач ћириличне типографије у Румунији. У науци постоје мишљења да је то иста особа, те да се црногорски штампар преселио у Румунију. Српски научник Ђорђе Радојчић је чак претпоставио да је овај Макарије касније постао игуман манастира Хиландара (Лексикон 1994: 138–139). Макарије, о коме се говори у запису, очигледно је хиландарски монах – помињан је као „отац” и „брат”. Није јасан његов чин јер је наведен и као „јеромонах” и „архимандрит”. Управо је он, према тексту, поднео захтев да добије књиге из збирке манастира као моделе за штампање. Текст је занимљив и по употреби лексике за назив овог процеса. У својој студији о Јакову Крајкову, Маријана Цибранска разматра термилошку номинацију у именовању нових техничких елемената, за стварање литературе. Најчешће се у процесу типографије користе глаголи исписати, написати, писати, сѣписати, рочкоделисати, трочудити се о сѣмь сѣписанин, писанин, сѣврѣшити писание, сѣтворити слова.

У руској типографији се појављује глагол за ову активност печатати и његови деривати. Наиме елемент венедијанске штампарске терминологије представљају три термина: типари, форме и калѣпи које долазе у разним комбинацијама (Цибранска-Костова). Током разгледања кореспонденције се каже да је Макарије потражио књиге да их метне на штамп (!). Занимљиво је употреба глагола у значењу метати, са значењем „поднети” или „користити” као предлогак за штампање. Такво или слично значење глагола се не обележава у лексикографским изворима. Употребљена је позајмица штамп (као штамп), итал. *estampa*, *stampa*. Према М. Цибранској, ова позајмица и њени деривати се срећу у анаграфима (предговори и поговори раних ћириличних штампаних књига) на католичким публикацијама са „босанском” ћирилицом, и у неким књигама Вићенца Вуковића, који ради са далматинским и хрватским штампарима (Цибранска-Костова 2013). Очигледно се касније овај термин одомаћио и на словенском подручју.

Али, вратимо се рукопису и катени Псалтира, која се уз њега налази. Док су катене, које је пронашла Мери Макробрет, која је већ поменута (MacRobert 2005), у основи компилације, у науци одавно познатих превода два коментара Псалтира – Псеудо-Атанасијевог и Теодорита Кирског, катена у Хиландару 117, која је већ представљена, састављена је од коментара око дванаест византијских писаца, са различитим степеном учешћа. Са назнаком *σφ* уноси се сам текст Псалтира уз стихове или његове делове, након чега следе „ланци” са коментарима уз релевантни стих. У већини случајева, они се уносе само са присвојним придевима, изведеним из имена аутора: *αφ*анасијево, *απο*линаријево *απο*линарево, *δι*димово, *δι*одорово, *ε*ϋσεβίεво, *ισ*ихијево *ισ*ихијево, *κι*рилово, *φ*εωδωροво *φ*εωδωριτοво *φ*εωδωριτοво. Само имена Василија Великог (Василија Кесаријског) и Јована Златоустог су комплетно наведена, приликом уписивања њихових текстова. У поједини случајевима, у низу коментара појединих стихова из Псалтира или делова стихова, улази више текстова датог аутора. Његово поновно укључивање у „ланац” се уводи са *το*γ^οδε. На основу ових уводних уписивања аутора тумачења Псалтира, укључених у ову катену, претпостављам да су то следећи источни црквени писци из периода од почетка IV до средине V века (Цоневски 1986: 202–362): Атанасије Велики, Дидим Александријски, Теодорит Кирски, Јевсевије Кесаријски, Исихије Јерусалимски, Теодор Мопсуестијски, Диодор Тарсијски, Василије Велики, Јован Златоусти, Кирил Александријски (Цоневски 1986: 202–362). У византинистици, о овим ауторима се зна, да су писали тумачења текста Псалтира – целокупног текста, појединих делова псалама или су познати само по своме учествовању у катени. Нисам могла да нађем аутора тумачења, који је означен као *απο*линаријево. Ово није једино питање, које катена поставља у погледу ауторства. Са изузетком коментара Исихија Јерусалимског (или познатих као Псеудо-Атанасијевих) и оних Теодорита Кирског, до сада словенски преводи других текстова византијских тумачења у словенској рукописној традицији нису познати (Карачорова 2003: 412). У катени се одвојено појављују тумачења Атанасија Великог и Исихије Јерусалимског. Појављују се, такође, текстови аутора за које је познато у византологији да нису сачувани цели коментари, већ само неки фрагменти у различитим катенама. Ти аутори су: Дидим Александријски, познат као „Слепи” (Цоневски 1986: 236–240) и Јевсевије Кесаријски (Цоневски 1986: 303–308). За Василија Великог је познато да постоји тринаест беседа уз псалме, али не и коментар Псалтира (Цоневски 1986: 249). Интересантно је и важно напоменути да су у катену укључени текстови Диодора Тарсијског и његовог ученика Теодора Мопсуестијског – дела која су била одбачена на Петом васељенском сабору у Цариграду 553. године, који се помињу као несторијански. Дакле, у византијској литератури су њихова дела сачувана само у фрагментима. Са листе једног од њихових сиријских следбеника сазнајемо да је међу њиховим делима било и коментара псалама. Могуће је да је словенски превод катене јединствена белешка о тим текстовима (Цоневски 1986: 323–325).

Велики број аутора укључених у компилацију чини новооткривену катену једном од најбогатијих и најсложенијих катена која је преведена на словенски, уз помињање текста о Јову, која обухвата преко десет аутора. Детаљна студија захтева утврђивање редакције самог текста Псалтира на који

се додаје катена. У овој раној фази истраживања, мислим да је оно што га карактерише, то што су њиме обухваћене касније редакције – атонска из XIV века и Кипријанова из XV века, која улази у Генадијеву Библију и у прве штампане Библије у Русији (Погорелов 1901, Чешко 1982, Алексејев 1999, MacRobert 1998, Карачорова 2003). Постоје и самостална, до сада непозната истраживања, са тачке гледишта текстологије, а у вези са словенским Псалтиром. Те варијанте су вероватно руске верзије. Порекло редакције текста треба да буде детаљно истражено, путем детаљног текстолошког упоређивања са псалтирским текстовима из различитих редакција. Међу проблемима које поставља катена Псалтира јесте и тај, да ли је ово превод византијске катене или је састављен на словенској основи. По моме мишљењу, ради се о првоме – о превођењу византијске катене. Састављање у словенским срединама претпоставља постојање готовог превода тумачења поменутих аутора, али такви текстови су до сада непознати. Било би интересантно да се истражи однос између онога што је познато до сада, у вези с преводом словенских текстова – Псеудо-Атанасијевих и Теодоритових тумачења и тумачења ових одломака, који се налазе у катени – да ли се користе готови преводи, познати по великом броју преписивања или су направљени нови, у оквиру нове катене. У другом случају треба упоредити оба превода и направити запажања о различитим техникама превођења.

У сваком случају, откриће ове катене Псалтира обогаћује наше знање о историји словенских псалтира као библијског текста и тумачења. Он додаје нове чињенице о познатим преводима библијских књига са коментарима и посебно указује на преводе византијских катена, који су се тек недавно појавили. Оне заслужују посебно и комплексно истраживање. Њеним открићем се обогаћује историја старе словенске књижевности. Осим свега већ казаног, разматрани рукопис са катеном Псалтира представља део непроцењивог блага манастира Хиландара – непресушног извора нових чињеница о словенском духовном и културном наслеђу.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 1999: Алексеев, А. А., *Текстология славянской библии*. Санкт-Петербург, 1999.
- Богдановић 1978: Богдановић, Д., *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*. Београд, 1978.
- Гагова 2006: Гагова Н., „Деспот Стефан Лазаревић, Птоломеј Филадельф и каријера на придворнија философ Константин Костенечки”. – *Старобългарска литература*, 35–36, 2006, 97–124.
- Димитрова 2005: Димитрова М., „Една поема от Михаил Псел в ръкопис 2/24 от Рилската света обител” – У: *Власт, образ, въобразяване. (Mediaevalia Christiana, 1)*, София, 2005, 150–161.
- Димитрова 2009: Димитрова М., „Тълковна литература (6.1.6)”. – У: *История на българската средновековна литература*. София, 2009, 626–629.

- Димитрова 2012: Димитрова М., *Тълкувания на Песен на Песните в ръкопис 2/24 от Рилската света обител*. София, 2012.
- Евсеев 1897: Евсеев И. Е., *Книга пророка Исаяи в древнеславянском переводе*. Санкт-Петербург, 1897.
- Из записа 1994: „Из записа старих штампара”. – у: *Пет векова српског штампарства 1494–1994*. Београд, 1994, 219–231.
- Илиева 2006: Илиева, Т., „Екзегетическите текстове в старата българска литература от X–XI в.” – *Старобългарска литература* 35–36 (2006), 2006, 38–74.
- Карачорова 1989: Карачорова Ив., „Към въпроса за Кирило-Методиевия старобългарски превод на Псалтира”. – у: *Кирило-Методиевски студии*. 6, 1989, 130–245.
- Карачорова 2003: Карачорова Ив., Псалтир. – *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. III, София, 2003, 408–417.
- Куев, Петков 1986: Куев К., Г. Петков, *Събрани съчинения на Константин Костенечки*. София, 1986.
- Лексикон 1994: „Лексикон српскословенског штампарства”. – у: *Пет векова српског штампарства 1494–1994*. Београд, 1994, 73–218.
- Мострова 1996: Мострова Т., „За един ръкопис от XVI век с книгите на проците и тълковния апокалипсис”. – У: *Българският XVI в. Сборник с доклади за българската обща и културна история през XVI в.* София, 1996, 475–483.
- Мострова 2009: Мострова Т., „За идентифицирането на тълкуванията на книгете на пророк Исая във Великите Чети-Минеи”. – In: *Text-Sprache-Grammatik. Slavisches Schrifttum der Vormoderne Festschrift. Festschrift für Eckhard Weiher zum 70. Geburtstag (WSLS 39)*. Munhen-Berlin-Freiburg, 2009.
- Николова 1995: Николова Св., „К истории текста Книг Царства в славянской письменности”. – у: *Jews and Slavs*. Vol. 3, Jerusalem 1995, 55–58.
- Погорелов 1901: Погорелов В. А., *Псалтыри. С приложением статьи „О редакциях славянской Псалтыри”*. Москва, 1901.
- Погорелов 1910: Погорелов В. А., *Толкования Феодорита Киррского на Псалтыр в древне-болгарском переводе*. Варшава, 1910.
- Рибарова 2002: Рибарова, З., „Взаимоотношение литературних традиции в переводе толковании на Псалтир”. – В: *Medieval Christian Europe: East and West*, София, 2002, 175–181.
- Савић 2012: Савић В., „Записи штампара свештеномонаха Макарија. Језик, писмо и правопис”. – у: *Српско језичко наслеђе на простору данашње Црне Горе и српски језик данас*. Зборник радова са Међународног научног скупа одржаног у Херцег Новом 20-23 априла 2012, 159–179.
- Спространов 1902: Спространов Е., *Опис на ръкописите в библиотеката на Рилския манастир*. София, 1902.
- Трифуновић 1971: Трифуновић, Ђ., „Тумачење Песме над песмама од Теодорита Кирског у преводу Константина Философа”. *Зборник за славистику Матице српске*, 2, 1971, 86–105.

- Трифуновић 1983: Трифуновић, Ђ., „Записи инока Гавриила, преводиоца тумачења књиге о Јову”. – У: *Литуратурознание и фолклористика* (в чест на П. Динев). Софија, 1983, 108–111.
- Христова, Караджова, Икономова 1982: *Български ръкописи от XV до XVIII в., запазени в България*. Софија, 1982.
- Христова 1994: Христова, Б., „Тълкуванията на старозаветни и новозаветни книги в средновековната българска литература”. – *Palaeobulgarica*, 18/2 (1994), 76–81.
- Христова 1999: Христова Б., „Тълкуванията на старозаветни и новозаветни книги в средновековната българска култура”. – У: *Източното православие в европейската култура*. Международна конференция. Варна, 2-3 юни 1993. Варна, 1999, 186–191.
- Христова 2004: Христова И., „Перевод книги Иова с катенами в среднеболгарских списках”. – У: *Преводите през XIV столетие на Балканите. Доклади от международната конференция в София*, 26–28 юни 2003 г. Софија, 2004, 143–153.
- Христова-Шомова 2006: Христова-Шомова И., „Двата славянски превода на катената на книга Йов”. – *Palaeobulgarica*, 30/2, 2006, 3–26.
- Христова-Шомова 2007: Христова-Шомова И., *Книга Йов с тълкувания в славянски превод* (по Владиславовия препис от 1456 г., ръкопис 4/14 от сбирката на Рилския манастир). Софија, 2007.
- Цибранска-Костова 2013: Цибранска-Костова М., *Сборникът „Различни потреби” на Яков Крайков между Венеция и Балканите през XVI век*. Софија, 2013.
- Цоневски 1986: Цоневски Ил., *Патрология. Живот, съчинения и учение на църковните отци, учители и писатели*. Софија, 1986.
- Чешко 1982: Чешко, Е. В., „Об афонской редакции славянского перевода Псалтыри в ее отношении к другим редакциям”. – У: *Язык и письменность среднеболгарского периода*. Москва, 1982, 60–93.
- Шиваров 1986: Шиваров, Н., „Древни източни коментарији на Псалтира и старобългарските им преводи”. – *Годишник на Духовната академия*, 28 (54), 1978/1979, Софија, 1986, 6–81.
- Devresse 1980: Devresse R., *Les anciens commentateurs grecs des Psaumes. – Studi e testi*, 264, 1970.
- MacRobert 1991; MacRobert C. M., “What is a Faithful Translation? Changing Norms in the Church Slavonic Version of the Psalter”. – *SEER*, 69, 1991, 3, 401–417
- MacRobert 1998: MacRobert C. M., “The Textual Tradition of the Church Slavonic Psalter up to the Fifteenth Century”. – In: *Interpretation of the Bible*. Ljubljana-Sheffield, 1998, 921–942.
- MacRobert 2005: MacRobert, C.-M., “The Compilerwy Church Slavonic Catena on the Psalms in Three East Slavonic Manuscripts of the Fifteenth and Sixteenth Centuries”. – *Slavia*, 74, 2005, 213–238.
- Thomson 1998: Thomson F., “The Slavonic Translation of the Old Testament”. – In: *Interpretation of the Bible*. Ljubljana-Sheffield, 1998, 605–920.

Jagić 1906: Jagić, V., “Ein Unedierter Griechische Psalmenkommentar”. – *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Phil.-Hist. Klasse 52;1, 1906, 1–95.

Jagić 1907: Jagić, V. СЛОВЕНЬСКАЯ ПСАЛТЪРЬ. *Psalterium Bononiense*. Vindobonae – Berolini – Petropoli, 1907.

Ivona Karačorova

A RECENTLY DISCOVERED CATENA IN THE PSALTER MANUSCRIPT
OF HILANDAR MONASTERY

(Summary)

In this article, Manuscript № 117 is presented which dates back to the middle of the 16th century, and belongs to the manuscript collection of Hilandar Monastery (according to D. Bogdanovich’s list of manuscripts). It contains a Slavic translation, unknown till now, of a catena to the Psalter. This catena consists of the comments of psalms, written by about 12 Byzantine authors, presented in unequal proportions. At this initial stage in the examination of this important manuscript, the article formulates the issues which the manuscript poses to science. Future research will undoubtedly enrich the history of the Slavic Psalter as a text and as interpretations; and also the knowledge needed to translate the Biblical books under discussion.

Јелена Н. ПИЛИПОВИЋ*
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет**

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

МНОГОЗНАЧНОСТ ИКОНЕ У ЈЕФИМИЈИНОЈ ПОЕЗИЈИ¹

У тумачењу два дела деспотице Јелене Серске, потоње монахиње Јефимије, *Туге за младицем Угљешом* и *Мољења Господу*, чији текст је уписан у ликовни простор иконе, иконолошке расправе из пера Јована Дамаскина и Теодора Студита, а изнад свега теорија симбола Псеудо-Дионисија Ареопагита, не морају бити призване у читалачко обзорје. Ако се то ипак учини, вишегласност Јефимијиног текста одлучно се обогачује. Икона је једно од средстава анагогије: кроз њу је присутно божанство, али она је пре свега перцептивни модел вернима. Икона-предмет, коју треба најусрдније поштовати, тако је само допуна симболичкој икони-идеалу, израженој преваходно у речи, како Светог писма тако и потоњих богословских жанрова, коју треба најусрдније опонашати. Јефимијина поезија на истанчан начин гради ликовне чија природа се на нов начин може појмити као други аспект *свете слике*.

Кључне речи: полисемија, поетика, иконологија, анагогија, Псеудо-Дионисије Ареопагит, Јован Лествичник, Јован Дамаскин, есхатолошка визија, артефакт.

* abaridovastrela@gmail.com

** Рад је настао у оквира пројекта Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије бр. 178029 *Књижевност, теорија и историја књижевности на српском језику до 1915.*

¹ Писана оставштина монахиње Јефимије састоји се из синтаксичких целина које одликује извесна ритмичност и снажна милозвучност, постигнута низом елокуцијских фигура, али које нису версификоване. Како је већ за Аристотела стих знак стихотворења, а не песништва (*О песничком умећу*, 1447 б 15–20), у прилог томе упућујем на разгранату дискусију коју преноси Филодем из Гадаре (Филодем 2007: 203–433) и позајмљујем речи Бенедета Крочеа: „*Песнички израз се од прозног израза не разликује друкчије него као фантазија од мисли, певање од философирања. Свака друга дистинкција, заснована на физичком разликовању артикулисаних звукова и њихових разноврсних распореда, и њихових низова и ритмова и метара, не води и не може никада водити никакавом резултату...*” (Кроче 1995 : 16). Како би се боље уведео контемплативни темељ таквог поимања поезије наводим два исечка из Хегелове *Естетике*: „Па ипак, тај чулни елемент, који је у музици још био непосредно идентичан са унутрашњошћу, овде је одвојен од садржине свести, док дух ту садржину прерађује у самоме себи и за себе у представу, ради чијег се израза заиста служи тоном, али само као једним за себе безвредним и бесадржајним знаком. Према томе, тон може исто тако да буде просто слово, јер оно што се може чути спало је на ступањ наговештавања духа, као и оно што се може видети. На основу тога прави елемент поетског приказивања је поетска представа и духовно очигледно представљање (...) Песништво је опште уметност духа који је постао самосталан и слободан и који, ради свога реализовања, није везан за спољашњи чулни материјал, већ се креће у унутрашњем простору и унутрашњем времену представа и осећања” (Хегел 1986а: 88). Упркос томе што су „реч и звучање речи” само „један прост знак”, „као средство саопштавања поетских представа та страна такође мора, за разлику од прозног начин изражавања, да постане циљ у теоријском смислу и да се појави у савршеном облику” (Хегел 1986б: 404).

Деспотица Јелена, монахиња Јефимија² речи својих дела *Туга за младенцем Угљешом* и *Мољење Господу Исусу Христу* уписује у канонизоване иконичке представе.³ Текст *Туге за младенцем Угљешом* урезан је на полеђини диптиха сачињеног тако што су оквиром од позлаћеног сребра спојене две мале дрвене иконе, од којих једна приказује Богородицу са дететом, окружену пророцима, а друга Свету Тројицу, у старозаветном лику *Гостољубља Аврамовог*, окружену апостолима. По једна синтаксичка целина која твори *песму* урезана је у сребрни оков који прекрива задњу страну сваке од иконица. Текст *Мољења Господу Исусу Христу* извезен је на завеси за царске двери манастира Хиландара на којој је златовезом представљен лик Исуса Христа раширених руку у понтификалном положају, окруженог анђелима и најзначајнијим литургијским писцима – Јованом Златоустим и Василијем Великим. Без обзира да ли их је деспотица начинила својом руком или је то неко други учинио за њу,⁴ ове свете слике нису тек тварна *подлога* за *записивање* текста, већ су и симболичка подлога за *стварање песме*. Кроз речи створене на тој *подлози*, које испрва могу деловати монофоно, заправо одзвањају гласови познохеленистичких и византијских песника епиграма, стоичких филозофа, светих отаца источне цркве, можда најснажније византијских списатеља Григорија Богослова, Романа Мелода, Симеона Новог Богослова и Симеона Метафраста.⁵

Тако политехника, која одликује спољашњи облик ових песама-артефаката, спајајући калиграфско, сликовно, златарско, везилско умеће, у садејству разних *руку*, налази пуни одраз у полифонији поетике која гради њихов унутрашњи свет, у садејству разних *гласова*. И поетичка полифонија, која се можда доима као остварење интертекстуалног модела, и уметничка политехника уистину су плод исте идеје: у Богу и у нутрини божанске љубави губе се границе ма ког појединог људског бића, па и ма ког песника или уметника. Сасвим у позадини, у разливености особеног поетског *сфумата*, песникиња исказује два дубоко лична стања – мукли осећај туге због губитка сина и затомљену сету због губитка оца. Тиме мења симболичку, а не тварну, *икону*

² У овом тексту прећуткујем низ основних увида о Јефимијином делу, упућујући на: Богдановић 1980: 196–197, Трифуновић 1983: 5–32, као и Бек 1967: 130, Богдановић 1987: 1–23, Мирковић 2007: 90–92.

³ „...методи иконописне технике су одређени потребом да изразе конкретну метафизичност света. У иконопису нема ничег случајног, не само емпиријски случајног, него ни случајнога метафизички...” (Флоренски 2007: 89).

⁴ Могуће је да је песникиња сама израдила сложени златовез олтарске завесе, будући да ручни рад представља једно од привилегованих умења средњовековних госпи, али то није извесно, посебно с обзиром да префињеност веза далеко надилази аматерски ниво. О важности уметничког веза у еклесијалној култури Византије вид. В.Т. Вудфин (2012: 31–46). **Напротив, готово је** сасвим сигурно да сликарски и златарски радови на малом диптиху нису дело њених руку, но ни тад нема апсолутне извесности. „Подлоге за писање” како *Туге*, тако и *Мољења* представљају пуновредне артефакте чије је ауторство непознато, тако да се у оба случаја ради о композитним уметничким делима, чији политехнијски слојеви заслужују посебно естетичко разматрање.

⁵ Иако у овом тексту као Јефимијине саговорнице поглавито видим свете оце источне цркве, ипак верујем да је тумачење средњовековне књижевности као плода свештене традиције (библијске, литургијске, патристичке) веома ограничавајуће (вид. Бојовић 2009: 39): Јефимијину поетику сагледавам као модел благе речи која у себи носи трансформациону силу и чија је интертекстуална леза много шира (уп. Пилиповић 2012).

у коју симболички урезује своје речи. Ту икону која није предмет, већ знак једног културалног идентитета и једне антрополошке визије, песникиња не трансформише, већ у *димним* преливима допуњује и преосмишљава. Мали диптих и величанствена олтарска завеса одсада неће бити само слике божанства те *циљ* молитве и одавања поште, већ постају и саделатници у поетском стварању. Предмет овог огледа није спој вербалног и ликовног као естетички проблем, већ модалетитета садејствовања Јефимијиних песама и иконе, која је у својој разгранатој сложености представља и предмет и појам, и твар и надтварје, и слику божанства и присуство божанства и пут ка њему.

Туга за младенцем Угљешом

„Мале иконе, но велики дар, који имају пресветли лик Владичин и пречисте Богоматере”⁶

Почетак како песме *Туга за младенцем Угљешом*, тако и *Мољења Господу* већ на први поглед сведочи о реторском наслеђу, тропу парадокса и тежњи ка еуфонији, пре свега кроз алитерације, али тек другим погледом у том милозвучном сплету увиђа се једно дубље духовно значење. *Величина* малих икона много је више од средства којим се, налик струни, напиње пажња слушаоца – тај сведени и отмени исказ обзнањује сву своју снагу тек ако се чита као једна страна поетског диптиха (паралеленог сликовном диптиху који помиње и, у језгру, и описује), чија је друга страна иконофилско беседништво. Како сведочи један од најчитанијих византијских теолога, Јован Лествичник, пут силаска Бога у твар истовремено је пут узласка човека у надтварност:

„...Сјединивши се с човеком, Једносушно Слово усавршава чистоту, својим доласком умртвивши смрт. А када смрт буде умртвљена, ученик истинске теологије бива озарен Богом.

Пењите се, пењите, браћо! Храбро постављајте лестве у срце своје, слушајући онога који је говорио: Ходите, попнимо се на гору Господњу и у дом Бога нашега”⁷ (*Поука XXX*, 1157 и 1161).

Највеличанственији и вероватно најутицајнији писац анагогије истовремено је и онај чије присуство се неопозиво може потврдити у непосредном окружењу деспотице Јелене, при двору серског митрополита Теодосија по чијој жељи светогорски монах Исаија 1366. започиње а 1371. довршава превод Ареопагитског корпуса. Псеудо-Дионисије Ареопагит овако објашњава улогу икона на путу узнесења:

⁶ И транскрипција српскословенског текста на савремено ћирилично писмо и превод на савремени српски језик дати су према издању Јефимија 1983: 36.

⁷ Прев. Д. Богдановић. Грчки текст: <http://graeca.patristica.net/#t088>. Вид. и Д. Богдановић (2008: 145–167).

„... (управо због тога) су и невештатствени чиновници представљени (изображени) одређеним материјалним образима (примерима) са циљем да ми, по мери наших сила, од светих примера (симбола) усходимо ка ономе шта се у њима заиста изражава, ка ономе што заиста нема никаквог чувственог образа (облика, форме). Јер, наш ум другачије не може усходити ка висинама и созерцавању небеских чиновника осим (посредством) њему својствених вештатствених руководстава, тј. кроз прихватање видљивих одраза у покушају да се објасне (појме) невидљиве красоте, да се кроз светлост материјалних твари изобрази невештатствено озарење...” (О небеској хијерархији 1, 3.)⁸

Као путовође на том путу не служе само слике, иконе, већ и речи, које се, по овом мислиоцу, налазе у потпуно паралелелном положају. И једне и друге су наговештаји божанског унутар домена чулне перцепције, било да је у питању вид или слух: управо, једини наговештаји који могу бар делимично раскопенити божанство пред људским бићима, заробљеним у чулности, у *оковима* сопственог тела и у *тамници* време-простора који се налази с ове стране истине, *умственог, еидетског, вечног*:

„... свети богослови (писци књига Светог Писма), те речи заиста употребљавају као симболе којима покушавају да нашем разуму опишу умне небеске силе које немају образа, те да кроз њих (симболе) нас припреме за поимање тајанствених и светих изражења и да нас припреме за узношење ка вишњем” (О небеској хијерархији 2, 1).⁹

Света слика је једно од средстава анагогије: у њој је присутно божанство, али она је пре свега перцептивни модел вернима, а као помоћница у основном анагогијском труду – богоподражавању – преклапа се са светом речју. Икона-предмет, коју треба најусрдније поштовати, тако је само допуна симболичкој икони-идеалу, коју треба најусрдније опонашати, а која је лик створен не од сликарске боје, већ од речи – икона-идеал је заправо књижевни лик, пре свих Христос као *протагониста* јеванђеља, а после њега многи други, протагонисти потоњих богословских жанрова, почев од *Дела апостолских*. Јован Дамскин ће рећи:

„Таква слика (икона) је двострука: она или се записује у књиге као реч, као што је Бог на плочама урезао Закон и заповедио да се записују животи богољубивих људи, или чулним (оипљивим, естетским) виђењем...” (Апологетска слова против опадача светих икона 1.13).¹⁰

Јер реч није случајно истовремено и Бог, како за писца *Јеванђеља по Јовану*, тако и за све потоње христологе: *Логос* јесте једини, иако закопрењен, начин познања идеала, а опонашање идеала јесте једини начин да душа истински заживи и надживи тело. Како каже Псеудо-Дионисије:

„Обративши се молитвом Исусу, истинитој светлости Оца која обасјава свакога човека који долази на свет (погл. Јн. 1, 9), кроз кога смо ми и добили могућност да приступимо Оцу, источнику светлости, приклонимо (себе) колико нам је то могуће, ка светлости свете речи Божије, која нам је дата Оцем и, по могућностима (мери) наших сила, погледајмо на оно шта је изложено у симболима и праобразима” (О небеској хијерархији, 1, 2).¹¹

⁸ Прев. А. Петровић. Грчки текст: <http://graeca.patristica.net/#t003>.

⁹ Исто.

¹⁰ Прев. А. Радовић. Грчки текст: <http://graeca.patristica.net/#t094>.

¹¹ Прев. А. Петровић Грчки текст: <http://graeca.patristica.net/#t003>.

Осим хипнотичке лепоте, у којој не одјекује само Платонова мисао, него и његова мистагогијска поезија,¹² и Ареопагитови и Дамаскинови текстови дају примаоцу и нешто много мање флуидно и много мање привлачно: представљају особене симболичке капије којима се, како сами кажу, отвара пут ка горе, али којима се истовремено затвара егзистенција. Представа бивствовања, начин живљења, путеви живота постају затворени мисаони облици. Захтев да се дела не телом, већ *душом* и зацртана путања духа огледају се у вечном понављању истог иконичког *праобраза*, *прволика*, и истог теомиметичког, *подражавалачког*, *богоподражавалачког* односа према њему.¹³

Мале иконе у песми са сребрног диптиха деспотице Јелене Серске и саме су путнице из световног у свештени простор, хиландарски храм, који је и гробно место Угљеше Деспотовића.¹⁴ Пре но што допутују у светост Атоса, *мале иконе* самим чином записивања деспотичиних стихова постају уметнички простор сједињења светог и профаног. Бог и Богородица, присутни као *праобрази* у *образима* својих икона и Угљеша Деспотовић, присутан као *реч* његове мајке, уједињују се у исти артефакт, коме је дато да пређе тополошку границу световно-свештено, али коме је дато и да тако сам постане оваплоћење те границе. Кроз песникињин текст остварује се и једно другачије уједињавање: мајка и син уједињују се у симболичку, метафизичку *обитељ*, која је теомиметичка слика¹⁵ *вечне обитељи*, који чине Господ, у својим хипостасима, и Богородица. Симболичка *обитељ* деспотице Јелене и њеног малог сина посредством иконе не постаје само слика *вечне обитељи*, већ такође партиципира у њој.¹⁶ У иконама *присуствују* божанске хипостаси и божанска обитељ, у песникињиним речима у *присуствују* смртна мајка и њен рано преминули син, а у комплексном уметничком делу које заједно творе свете слике и поетске речи, све се обједињују.

¹² Псеудо-мистеријски образовни ток који су постулирали неоплатонисти и неопитагорејци подразумевао је ступњевитост знања, по моделу стадијума од *неофита* ка *епонту* кроз које пролази мист током мистагогије. Први, неофитски, стадиј обележен је приказивањем *икона* до чијег се *алегоријског* садржаја стизало даљим образовањем – што је одговарало поимању чулно-перцептивне стварности као *иконе* истинске стварности. Најпознатији пример је музика, која је у својој чујности само *икон* натчујне *музике сфера*. До фузије (нео)питагорејског алегоризма (или можда *иконизма*) са платонизмом долази у личностима Никомаха из Герасе, донекле вероватно Аполоније из Тијане, а преваходно Нуменија из Апамеје. Вид. Шо 1999: 573–99, Голицин 1993: 98–114, Дилон 1996: 341–383.

¹³ „Ради чега се, иначе, клањамо један другоме, ако не зато што смо по икони Божијој створени? Јер као што вели богоносни и зналац божанских ствари, Василије, *штовање упућено икони доспева до праобраза*; а праобраз (прволик, прототип) је оно што је на икони изображено, из кога бива извођење образа” (Јован Дамаскин 2006: 326).

¹⁴ Вид. Радојичић 1961: 265–271.

¹⁵ О теомиметизму и, конкретније, христомиметизму у култури византијског круга вид. Аверинцев 1982: 46–100.

¹⁶ Са теолошког становишта, то је могуће посредством човечанске природе која у другој хипостаси божјој, Христу, постоји упоредо са божанском природом. Тај, теандријски, догмат оправдава иконичко представљање бестелесних небеских бића у људском лику.

Мољење Господу Исусу Христу

„Од оскврњених усана, од мрског срца, од нечистог језика, од оскврњене душе прими мољење, о Христе мој, и одгурни мене, рабу твоју, нити ме јарошћу твојом, Владико, обличи у час доласка мојега, нити ме гневом твојим казни у дан доласка твојега, јер пређе суда твојега, Господе, осуђена сам савешћу мојом, ниједне наде спасења нема у мени ако милосрђе твоје не победи мноштво безакоња мојих.

Зато те молим, незлобиви Господе, ни мало ово приносиће не одгурни, које приносим светом храму пречисте твоје матере и наде моје Богородице хиландарске...¹⁷

Прва реченица је недвосмислено упућена Христу, који се апострофира „о Христе мој”, „Владико”, „Господе”. Друга реченица такође започиње и развија се у обраћању „незлобиви Господе”, „Господе”, али при крају неприметно прелази у говор Богородици, „те тако и ја принесох ово, недостојна раба твоја, о Владичице”. Пренос песникињине речи део је свеукупног преноса њеног симболичког погледа са Бога на Богородицу. Док је прва синтаксичка целина окренута Њему, друга се кроз посредништво места окреће *Њој* – Господ је позван да прими вотивни дар који се заправо дарује храму његове мајке. Исус и Марија тако су испреплетени у језику. Сплетеност оностраних сродника, Богородице и њеног сина, сједињеност свете обитељи, праћена је огледалским сплитањем у једно чланова породице: друго Јефимијино дело у томе је сасвим аналогно првом:

„...јер примих веру удовичину што ти принесе две цете, Господе, те како и ја принесох ово, недостојна раба твоја, о владичице, Јефимија монахиња, кћи господина ми кесара Војихне, који лежи овде, негда деспотица”.

Може се рећи да се ствара *модел теомиметичке присности* коме су својствена три елемента – пројављивање свете породице, појава профане породице која је неисцељиво раздвојена и икона која је истовремено и твар, материјал за писање и вотивни дар. Поезијом која се на посебан начин уписује у иконичку целину, урезује или извезује, посредно, али недвојбено, успоставља се веза између онтолошки раздвојених сродника – у првом тексту мајке и сина, Угљеше Деспотовића, у другом тексту кћери, Јефимије монахиње, и оца, кесара Војихне. Умрли син и умрли отац леже у Хиландару, у Богородичиној цркви, у коју се оба вотивна дара путе. Иконе се тако у Јефимијиним поетско-емотивном универзуму показују као посреднице на један нов начин. Осим што су априорно посреднице, путокази, помагачице у анагогијском напору сваког човека, људског бића уопште, у душевној стварности ове песникиње оне су помагачице у спајању раздвојених, инструмент посредног спајања најближих бића којима је присност одузета.

Есхатолошка визија у *Мољењу Господу Исусу Христу* призива се колико неупадљиво, толико емфатично. Догматски доследно раздвајају се два есхатонска времена – пре и после другог Христовог доласка. Прво есхатонско

¹⁷ И транскрипција српскословенског текста на савремено ћирилично писмо и превод на савремени српски језик дати су према издању Јефимија 1983: 43.

време за сваку индивидуу почиње у часу изласка из света настајања и пропадања, односно кад душа напусти тело и „дође”, како каже Јефимија, „у часу доласка мојега”: у часу смрти, рекли бисмо непеснички. Друго есхатонско време наступа са нестанком света настајања и пропадања „у дан доласка твојега”: у дан Страшног суда, рекли бисмо непеснички.

По хришћанском обећању, у есхатонској будућности ће се, између осталог, сусрести они који беху смрћу раздвојени. Предесхатонско спајање које врши Јефимија својом речју и својим вотивним даровима јесте бледа слика тог спајања у васкрслим телима, када ће раздвојена мајка и син, кћи и отац одиста бити заједно. Особена улога иконе у два њена дела стога је слична, чак аналогна, улози коју јој придају иконофилски мислиоци, али је и суштативно различита. За хришћанске оце, Ареопагита, Лествичника, Дамаскина, икона је средство помоћу кога људско биће на овом свету назире оностраност. За српску песникињу, икона је средство којим она, као жена којој је забрањен приступ на Свету Гору, која је потпуно раздвојена од својих блиских, најближих покојника, на овом свету може призвати присност коју је изгубила и коју ће у есхатонској будућној поново задобити, *in spe*. Иконе су у оба случаја средство изласка из ограничености профане иманентне егзистенције.

*

Испитивање Јефимијиног писања кроз иконе доводи нас на необично место споја женског и *свештеног* писма. Хришћанско обећање, наиме, води ка вечности и кроз плот и у плоти. Услов трансформације људске природе из стања онтолошког пада, онтолошке грешности јесте оваплоћење Бога, што се одвија рађањем друге хипостаси божје, Христа – то је пут ка вечности који Бог показује човеку и сопственим очовечењем *изграђује* за њега. Како каже Дамаскин:

„...откада је само божанство прожело нашу природу као неки животворни и спасоносни лек наша природа се прослави и у нетрулежност претвори. Зато се празнује и смрт Светих и подижу им се храмови и њихове иконе сликају” (...)

Јер откада је Бог Логос постао тело (човек) поставши сличан нама у свему сем греха, откада је несмешиво присајединио себи оно што нама припада и непроменљиво обожио тело, узајамним несмешивим сапрожимањем његовог божанства и његовог тела, ми смо истински постали освећени” (*Апологетска слова против опадача светих икона* I, 21).¹⁸

Тај пут омогућава будуће васкрсење у плоти, на крају времена. Есхатолошко блаженство тако је ствар тела, телесности, као што је то и срж Христовог бивања – како то каже теандријаски догмат,¹⁹ онтолошка основа хришћан-

¹⁸ Прев. А. Радовић. Грчки текст: <http://graeca.patristica.net/#094>.

¹⁹ У питању је Халкидонски орос (усвојен на Четвртом васељенском сабору 451. г.), који представља синтезу христолошких концепција Кирила Александријског и св. папе Лава Римског, уз елементе антиохијског богословља. Наводим мали део: „... сви једногласно поучавамо да се исповеда један исти Син, Господ Наш Исус Христос, савршен у Божанству и савршен у човештву, истинити Бог и човек, Који је од душе и тела, једносуштан Оцу по Божанству и нама једносуштан по човештву...” (Јурје 210: 118).

ске мисли. Икона, као и поезија, јесу пут ка Богу, који је недосежан људској природи, обогашеној изгнањем из раја. И *икона* и *поезија* које се сусрећу у Јефимијиним песмама саображавају се једна другој и достижу узвишеност у малом, посебном и конкретном. Постају пут ка ближњима, ка најближима, од којих је песникиња раздвојена у својој идиосинкрастичној посебности, као мајка младенца Угљеше, као кћи кесара Војихне, али и у својој антрополошкој оскудности, као биће осуђено на егзистенцију под знаком смрти.

Поетска реч деспотице Јелене, монахиње Јефимије најпотпунија је супротност визији поетског језика која обележава европску традицију: насупрот Хомеровој *крилатој речи*, која лети од уста до уха, из времена у вечност, њена реч је заробљена у металу, сапета у златовезу. Јефимијина реч је неодвијиви део артефакта: својеврсним херменеутичким насиљем, модерни тумач је мора отргнути од материјалитета, који је њена својственост. Сроставши са иконама, поставши део уметничког предмета, урез у сребру, бод златним концем, поезија губи своју иматеријалност и надтварност, постаје опипљиви спој речи-објеката, али, наизглед парадоксално, управо тиме постаје део пута ка Богу, део *лествице ка оностраном* – урањајући у твар, сроста са оним анагогијским, оним што тежи божанству.

Ни *Туга за младенцем Угљешом* ни *Мољење Господу* не теже пре свега томе да ступе у разговор са својим читаоцем: много више него комуникацији, Јефимијина поетска реч тежи томе да узме учешћа у кретању ка божанском и да срасте са иконом као са *средством* анагогијског путовања. Хришћанска телеологија, међутим, уистину је и сама инструментализована јер Јефимијина поетска реч изнад свега тежи томе да, сроставши са иконом, продре како у свети простор овога света, Хиландар, тако и у свето време есхатона, преваходно зато да би се поново сусрела са онима које воли, а који су заувек отишли из овоземља. Уз непроцењиву помоћ иконе, поезија се труди да пређе из световног у сакрално зато да би прешла из самоће у присност љубави. Иако наизглед доминантно, *свештено писмо* је у служби *женског писма*.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Д. Недељковић и М. Момчиловић, ред. прев. Д. Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ареопагит 2009: Псеудо-Дионисије Ареопагит, *Дела светог Дионисија Ареопагита*, прев. А. Петровић, Београд: Мирослав.
- Бек 1967: Х. Г. Бек, *Путеви византијске књижевности*, прев. Јелена Протић-Крсмановић, ред. Р. Меденица и Д. Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Богдановић 2008: Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд: Бард-фин, Бања Лука: Романов.

- Богдановић 1980: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Богдановић 1980: Д. Богдановић, „Рецепција византијске књижевности у средњовековној Србији”, *Књижевна реч* 16, 307: 1–23.
- Бојовић 2009: Д. Бојовић, „Понављање патристичких цитата у српској црквеној књижевности”, *Philologia Mediana* 1: 39–47.
- Вудфин 2012: W.T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. *Oxford studies in Byzantium*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Голицин 1993: А. Golitzin, “A. The Mysticism of Dionysius Areopagita: Platonist or Christian?”, *Mystics Quarterly* 19: 98–114.
- Дилон 1996: J. Dillon, *The Middle Platonists*, Ithaca – New York: Cornell University Press.
- Јефимија 1983: Монахиња Јефимија, *Књижевни радови*, прир. Ђ. Трифуновић. Крушевац: Багдала.
- Јован Дамаскин 1988: Свети Јован Дамаскин, „Апологетска слова против опадача светих икона”, прев. Амфилохије Радовић, *Градац* 16, 82/83/84: 12–29.
- Јован Дамаскин 2006: Свети Јован Дамаскин, *Источник знања*, прев. С. Јакшић, Београд-Никшић: Јасен.
- Јован Лествичник 1997: Свети Јован Лествичник, *Лествица божанственог усхођења*, прев. Д. Богдановић, Хиландар: Манастир Хиландар.
- Кроче 1995: Б. Кроче, *Поезија. Увод у критику и историју поезије и литературе*, прев. П. Мужичевић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Лурје 2010: В. М. Лурје, *Историја византијске философије*, прев. Ј. Капустина, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мирковић 2007: М. Мирковић, „Јефимија – прва српска поетеса”, *Луца* 2/3: 90–92.
- Пилиповић 2012: Ј. Пилиповић, „Језик наговештаја. Интертекстуално читање Туге за младенцем Угљешом”, *Књиженство* 1 <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?category=6> 24.12. 2012.
- Радојичић 1961: Ђ. Сп. Радојичић, „О младом младенцу Угљешу Деспотовићу”, *Летопис Матице српске* 387, св. 3: 265–271.
- Трифуновић 1983: Ђ. Трифуновић, „Живот и рад монахиње Јефимије”, у: Монахиња Јефимија, *Књижевни радови*, Крушевац: Багдала, 5–32.
- Филодем 2007: Philodemus, *On Poems. Book 1*, introduction, translation and commentary by R. Janko, Oxford: Oxford University Press.
- Флоренски 2007: П. Флоренски, *Иконостас*, прев. и пред. Д. Калезић, Никшић: Јасен.
- Хегел 1986а: Г.В.Ф. Хегел, *Естетика I*, прев. Н. Поповић, предговор Д. Јеремић, Београд: БИГЗ.
- Хегел 1986б: Г.В.Ф. Хегел, *Естетика III*, прев. Н. Поповић, предговор Д. Јеремић, Београд: БИГЗ.

Шо 1999: G. Shaw, "Neoplatonic Theurgy and Dionysius the Areopagite", *Journal of Early Christian Studies* 7: 573–99.

Pseudo-Dionysius Areopagites, *Patrologia Graeca* 3-4 <http://graeca.patristica.net/#t003>, <http://graeca.patristica.net/#t004> 24.12.2012.

Joannes Climacus, *Patrologia Graeca* 88 <http://graeca.patristica.net/#t088> 24.12.2012.

Joannes Damascinus, *Patrologia Graeca* 94, <http://graeca.patristica.net/#t094> 24.12.2012.

Jelena N. Pilipović

POLYSEMY OF THE ICON IN JEFIMIJA'S POETRY

(Summary)

In the attempt to reach an interpretation of two works of Princess Jelena of Ser, the latter Jefimija the Nun, *Lamentation for Ugljesha the Youth* and *Prayer to the Lord*, the text of which was written in the artistic space of the three icons, the Byzantine iconological tradition need not be invoked in a reading horizon. However, if the reader takes it into consideration, the polyphony of the Jefimija's text will be significantly enriched.

In the iconological discourses of John of Damascus, John the Climacus, and above all, in the theory of symbols Pseudo-Dionysius the Areopagite, the icon is conceived as one of the main means of Assumption since the divinity is partially reachable through it. Above all, it is a perceptual model of the faithful ones. The icon-object, which should be respected in the most diligent manner, thus is only an addition to the icon-ideal, which is expressed primarily in the words of the Holy Scripture and of the subsequent theological genres, which should be imitated in the most diligent manner. Jefimija's poetry in a sophisticated way unites with the sacred image, creating a composite work of art and a complex vision of sanctity.

Гордана С. ПОКРАЈАЦ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

АНТИЧКИ РЕФЛЕКСИ У ДУБРОВАЧКОЈ ПОЕЗИЈИ КАСНЕ РЕНЕСАНСЕ

Од почетка развоја ренесансне поезије у Дубровнику био је видан вишеструк утицај античке поезије, поетике, а посредно и дела инспирисаних хеленском и римском митологијом. Без обзира на ренесансну окренутост сопственом времену (и искључиво народном језику), удео антике се умногоме задржао, иако је ренесанса већ формирала своју нормативну поетику. У почетку су то били клишеи у преузимању књижевних и поетичких норми. Временом, са развојем зреле ренесансе и преласком на касну ренесансу, утицај антике се мењао. Све су чешћи препеви/преводи/прераде, док се симболика (заснована колико на античкој литератури, толико на митологији) постепено повлачила. У поезији дубровачких песника касне ренесансе шире је прихваћен манир преношења/препевавања античких песника, који су били све ближи читаоцима, захваљујући појави неколико великих антологија грчко-римске поезије. Песници нису скривали своје изворе („из Катула”, „из Марцијала” и слично); важна је чињеница да су преко тих препева антички песници у знатној мери утицали на тематику касне ренесансе. Радом је обухваћена поезија: Антуна Сасина, Динка Рањине и Доминка Златарића.

Кључне речи: дубровачка ренесансна поезија, препеви, Антун Сасин, Динко Рањина, Доминко Златарић.

Ренесансним песницима и хуманистима сопствена размишљања о човеку нису била довољна у досезању идеала (*humanitas*); зато су се обраћали свету антике у коме су налазили ослонац за сличне контемплације о човеку и његовим духовним вредностима. У латинским школама у којима су васпитавани, проучавали су античка књижевна и филозофска дела, обогативши властита знања драгоценостима грчко-латинске културе и њеног наслеђа, што је уједно допринело и оптимистичкој визији живота у два столећа ренесансе. Без обзира на ренесансну окренутост сопственом времену (и народном језику), удео антике – и инспирација хеленском и римском митологијом – у великој се мери задржао током читавог раздобља. Иако је ренесанса већ формирала своју нормативну поетику (у почетку су преузимане античке књижевне

* tadzio.gordana@gmail.com

и поетичке нормe), временом, кретањем ка касној ренесанси утицај антике се мењао. Све су чешћи препеви/ преводи/ прераде, а симболика заснована на антици постепено се повлачила. Захваљујући појави неколико великих антологија грчко-римске поезије, у касној ренесанси препевавали су се антички песници ближи читаоцима, а ствараоци не скривају своје изворе („из Катула”, „из Марцијала” и сл.). Класичне теме се преко препевавања, парафразирања, поређења и позивања на примере прилагођавају времену и конкретним догађајима; зато је у делу Антуна Сасина, Динка Рањине и Доминка Златарића античка основа сједињена са песничким ткивом, обогаћујући и оплемењујући на особен начин књижевност ренесансе.

Опус дубровачког песника Антуна Сасина садржи извесне класичне реминисценције, што је потврђено у историји књижевности, првенствено у песмама – *Сан*, *Други сан* и *У похвалу пјесника дубровачкијех*. Говорећи о постојању две школе у дубровачкој лирици XVI столећа – петраркистичкој (старијој) и класицистичкој (млађој) – Павле Поповић истиче да је Сасин пре припадао потоњој, јер се угледао на главног представника ове школе Динка Рањину. У *Сну*¹ се појављује вила с луком и стрелама која позива песника да види приказ „тијех славнијех Римјана”, које он понаособ наводи у овој дугој дванаестерачкој песми. Јулије Цезар у свом победоносном војевању против Германа („видјех Чезара, / ки Нијемцем сломи влас и Францу сву схара, / да оста јак пушта”) (Сасин 1888: 154), претходи Октавијану: „пак ми би видит / славнога Аугуста, ки песет и шес лит / вас сај свијет господи, у вријеме од кога/ дјевица породи Јесуса славнога” (Сасин 1888: 154). Алузија на пораз картагинског Ханибала и победу Сципиона Африканца, дата је у стиховима: „пак они Шипијон, Африкан ки би зван, / који од Картаине све мире разори, / чинив, да погине и огњем да згори. / Шипијон други пак, Азијатик који, / они храбрен јунак, ки исток освоји, / и стави вас под влас господе од Рима” (Сасин 1888: 154–155). Сасин између осталог помиње и Помпејев трагичан крај („Пак славни Помпео, на варку који би/ убијен, Птоломео права га погуби”) (Сасин 1888: 155), Клаудија Нерона и смрт Хаздрубалову („Клаудијо Нерон пак, за дику и славу / они храбрен јунак одсијече кад главу / тужну Аздрубалу, коју приказати / хотје Анибалу да плећи обрати”) (Сасин 1888: 155), те глорификује Марка Марцела, Марка Варона и „доброга Катона” („Катона славнога / који се сам уби, кад зачу они глас, / да Рим град изгуби слободу своју и влас”) (Сасин 1888: 156). Поред Марка Агрипе, који је сазидао римски Пантеон, и трагичног краја Цезаровог у Сенату, песник помиње и Марка Антонија, алудирајући на његову љубав према Клеопатри – „Маркантон, ки љуби краљицу од Нила,/ с ке живот изгуби и часна своја дила” (Сасин 1888: 156).

У песмама *Сан* и *Други сан* наилази се на одјек „платонистичког погледа на песника као биће које је нешто ван њега а божанског порекла и испуњава при поетском надахнућу” (Арсих 2002: 116). *Други сан* дочарава визију славних песника дубровачких који „бјеше” слава и дика, односно који више

¹ Сасин овде дочарава „дубровачки Парнас” и аркадијски амбијент у коме „пјесници славни поје”.

нису међу живима; поред Ш. Менчетића и Џ. Држића, поменути су и Сабо Бобаљевић („славни Савко туј Мишетић”) и Никола Наљешковић („Никола Живон”), умрли крајем осамдесетих година XVI столећа (што указује на постанак ове песме након 1587. године). Слика „дубровачког Парнаса” дочарана је у песми *У похвалу пјесника дубровачкијех*, коју аутор зачиње стихом: „Од куда истјече златоглави Аполо” (Сасин 1888: 159); на месту које му показује једна муза – где „у слави сви стоје; / с вијенцем ловорике” (Сасин 1888: 159) – окупио је Сасин славне дубровачке песнике; поред покојних Бобаљевића и Наљешковића, помињу се и живи песници – „Рађина”, „Бендевиш Савко пак и Франо теј Бурине”, који „туј ће доћ” кад „оће ови свијет”. Песма *У славу и хвалу лијепијех од града госпоја* већ на почетку евоцира богињу јутарњег руменила – Аурору (Еоју) и њеног бесмртног, али не и вечно младог супруга Титона чије ишчезавање није могла спречити, све док од њега није остао само глас: „Славна свјетла Аурора / прем Титона старца из крила / рано бјеше испустила” (Сасин 1888: 160). Две пригодне песме, осмртнице: *У смрт Марина Држића* и *Жалост љувенице у смрт Pava Torelli*, творе аркадијски амбијент у призорима са горским вилама, луговима и „млађахном пастијерицом” која доноси глас о смрти.

Веза са класични коренима веома је изражена у Сасиновом историјском спеву *Разбоји од Турака*, насталом у последњој деценији XVI столећа. У њему нема израђених карактера, као што је Тасов Готфрид или Хомеров Ахил, али је – напомиње П. Поповић – надвојвода Ернест, „славни Ернесто” (врховни заповедник хришћанске војске у рату Аустрије и Турске, на прелазу из XVI у XVII столеће), упоређен са спартанским Леонидом: „Надвојвода Ернест, за којег историја зна да се показао кроз неспособан, код њега је „како славни Леонида” (II разбој) (Поповић 2000: 301). Формални слој овога дела чини пасторално-платонистички оквир, који прераста у пасторално-идиличне епизоде (Арсиф 2002: 139–191). За целокупни опус А. Сасина карактеристичан је платонистички став о поезији као божијем дару, а присутна је и вила која надахњује песника у атмосфери својеврсног дубровачког Хеликона (песник каже: „од Пељешца поврх гора”, с обзиром да је био везан за Пељешац готово четврт века свога службовања, од половине XVI столећа до осамдесетих година). Вила доноси гласове песнику и указује се у свакој од девет песама, нпр. стоји при води, или „с вијенцем од маслине врх русих својих коси”; он пружа читаве мале митолошке сцене: у VI разбоју она игра и пева са сатирима и вилама, у VII разговара са другом вилом о боју, а у IX виле и сатири лове медведе. Поимање хришћанског јунаштва у борбама против Турака крајем XVI столећа Сасин на извесним местима сагледава кроз призму античких митолошких и књижевних реминисценција, у складу са својом поетиком. Глорификујући хришћанско јунаштво извео је аналогију са славним спартанским војсковођом, опевајући победу над Турцима код Столног Београда; новина је Сасиново одабирање оновремених догађаја за предмет свога спева, што ће чинити и песници после њега (Џ. Гундулић, Џ. Палмотић, П. Богашиновић, И. Ђурђевић, И. Градић), иако тиме одступају од Тасове поетике.

Сасинов однос према античким рефлексима у блиској је вези са поезијом Динка Рањине,² који је у поезији касне ренесансе у највећој мери развио платонистичко разматрање о поезији. Сасин не спада у ред највећих дубровачких песника,³ али је у својим раним песмама (које нису биле љубавне тематике) наговестио античке елементе, прожимајући се тако са другим дубровачким песницима који су следили ову линију, дочаравајући визију „дубровачког Парнаса“; ово интерполирање обиља класичних рефлексива ће нарочито темељно у својој лирици извести Динко Рањина. Збирка песама *Пјесни разлике*⁴ дубровачког петраркисте Динка Рањине садржи извесне песме које указују на његово усвајање неких од модела античке поезије. Рањина следи оновремени манир, а у науци⁵ је показано да је рефлексива античких песника била непосредна, али је добрим делом долазила и преко ренесансних парафраза и прпева, као и антологија класичне поезије. Рањина је вршио избор по свом стваралачком нахођењу, ослањајући се превасходно на у то време омиљеног песника Овидија, а потом и на Катула, Тибула, Проперција, Вергилија, Хорација, Марцијала; ови песници су га увели у обиље грчко-римске симболике, у којој фигурирају митолошке личности у љубавним ситуацијама аналогним песниковим (нпр. Орфеј, Нарцис, Леандро, Феб, Тезеј и други). Нису само митолошки јунаци обележили Рањино настојање да древне примере по-

² „Има у Сасина и трагова Динка Рањине. Сасинов *Сан* помиње општим карактером на Рањинину елегичу Луки Лукаревичу. Ту су реминисценције из класичне старине, ту је исто ређање класичних имена као у поменутој елегичи“, односно у *Робињици* (П. Поповић, *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Глас СКА, 1912, ХС, прештампано у *Дубровачке студије*, књ. IV, Београд, 2000, стр. 292).

³ Перо Будмани истиче да Сасин није велики песник, али да је прилично писао (*Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeševića*, Jazu, књ. XVI, Zagreb, 1888); П. Поповић темељније излаже о његовом опусу (*Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Глас СКА, 90, 1912, 1–67). – Петар Колендић истиче његову *Приповијес од Адона*, указујући – на основу језичке анализе – да је то превод једног свепа о Адонису, односно парафраза Парабоскове *Favola d'Adone* из прве половине XVI столећа (*Један српски свепа о Адонису из XVI века*, Прилози за КЈИФ, 21, 1955, бр. 1–2, стр. 14–17); садржај поменутог дела заснован је на Х певању Овидијевих *Метаморфоза*. – Светлана Стипчевић коригује Колендићев став и указује да је *Приповијес од Адона* настала контаминацијом Парабосковог дела и поетских сегмената из свепа *L'Adone* Ђамбатиста Марина, штампаног у првој половини XVII столећа. Тиме се Сасин искључује као аутор Парабосковог превода, с обзиром на то да умире крајем XVI столећа. Стипчевић истиче да се у овоме преводу назире склоност ка барокним фигурама којих нема код Парабоска, као и да су две песничке слике преузете од Марина (Амор у мајчином наручју рањава Венеру љубавним стрелама и самокажњавање вепрово), (С. Стипчевић, *Favola d'Adone Ђуролана Парабоска у дубровачком препеву*, „Студије и грађа за историју књижевности“, књ. 2, Београд, 1986, стр. 85–116).

⁴ *Пјесни разлике Dinka Ranjine, vlastelina dubrovačkoga, u kojih on kaže sve što se zgodi mu stvoriti kroz ljubav stojeći u gradu latinskom od Zangle*. Миховил Комбол истиче да осим љубавних песама – којих је највише – има и „буколичких пјесама и прпејава из грчких и римских пјесника, међу осталим и из грчке антологије“ (М. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb, 1945, стр. 168). З. Бојовић, предговор у књ. Динка Рањине, *Песме*, Београд, 1996.

⁵ F. Maixner, *Prijevod Dinka Ranjine iz latinskih i grčkih klasika*, Rad Jazu, 1884, 70, стр. 196–222. – Ј. Грчић, *Историја српске књижевности*, Нови Сад, 1906. – И. Kasumović, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liričku poesiju*, 10. *Dinko Ranjina*, Rad, Jazu, 1914, 203, 1914, стр. 156–219. – С. Матић, *Хорације, Рањина, Мушицки*, Прилози за КЈИФ, 1921, 1, стр. 254–255. – М. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb, 1945. – М. Franičević, *Izvori i tokovi hrvatske renesansne književnosti*, у *Pjesme, eseji, rasprave*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1976.

веже са оновременим реалијама и ситуацијама из живота, него су то биле и славне историјске личности старог века, попут: Александра Великог, Брута, Јулија Цезара, Клеопатре и сл.

Угледајући се на античке ауторе, Рањина би полазио од извесног песничког мотива, митолошке приче, поређења или мудросних сентенција,⁶ али је при томе настојао да кроз различите алузије уклопи ову симболику у сопствену животну ситуацију и поетски уобличи на аутентичан начин. Рањинини односи према класичним предлошцима откривају и његове поетичке ставове. Уколико би преузимао одређену књижевну тему, то није бивао „чист превод или доследна прерада” (Касумовић 1914: 182), него је увек вршио надградњу уносећи нове моменте везане за његов властити доживљај, чинећи тај поетски сегмент животворнијим, нарочито ако је била у питању љубав, једна од најфреквентнијих ренесансних тема. О преводима и парафразама Динка Рањине излажу своје ставове историчари књижевности XX столећа, попут Ј. Грчића који указује да осим изворних Рањининих песама „има много преведених и парафразованих по грчким и латинским песницима. Грчку лирску и епиграматску појезију познао је Рањина из т.зв. Антологије Планудеје из XIV. века а од Римљана се угледао на Катула, Тибула, Проперција и Марцијала” (Грчић 1906: 49).

Одједи класичних песника стизали су у Дубровник преко италијанске књижевности, те је Д. Рањина познавао највредније текстове из латинских и италијанских препева. Читали су из латинске литературе – Платона, Аристотела, Есихла, Софокла, Хомера, Теокрита, а у оригиналу Катула, Тибула, Хорација, Вергилија, Овидија, Проперција, Плаута, Теренција, Цицерона, Катона. Рањина је, попут других ренесансних песника, преобраћао и грчке и латинске стихове у нешто што одговара његовим погледима и изразу ондашње дубровачке поезије. Мало у тим стиховима налазимо од Тибула или Марцијала, или грчких песника које Рањина спомиње у поднасловима својих препева, а много од његове изворне поезије.⁷ Владимир Вратовић напомиње да: „не ваља заборавити да линија утјецаја тематско мотивских, обликовно-језичких, метричких није у књижевностима народног израза текла само путем од античког Рима до књижевности 15. и даљих столећа ближих нашем, него и путем од античког Рима до неолатинских стваралаца, а њиховим посредовањем прелијевала се на сувремену књижевност народног израза” (Вратовић 1979: 23). Рањина је изражајношћу својих препева класичних песника у исто време и нов, што га чини једним од најистакнутијих песника старије дубровачке поезије. Његова поезија је еклектичка, не само по томе што „подједнако слиједи класике, које добрим дијелом познаје из талијанских препјева и које и сам преводи” (Вратовић 1979: 144) него се надовезује

⁶ На пример из Плаута – они који су слаткоречиви, у срцу крију отров; из Федра – ко јако затеже лук, брзо га скрши; из Проперција – ко хоће некога да казни клетвом, нека му пожели да се заљуби; када се говори о зависти и пакосним критичарима, ослања се на Овидија и Марцијала (о чему ће нарочито писати М. Држић).

⁷ М. Franičević, *Izvori i tokovi hrvatske renesansne književnosti*, u *Pjesme, eseji, rasprave*, Zagreb, 1976.

и на италијанске песнике, петраркисте XV столећа, анонимне зачињавце и леуташе. У основи му се највише допадала римска љубавна лирика овидијевске провенијенције, о чему сведочи разноврсност у опевању љубавних доживљаја прожетих духом антике.

У науци је утврђено да и поред обиља митолошких реминисценција у Рањинином делу он није грчке стихове преводио из оригинала, него из латинских и нарочито италијанских антологија и канцонијера. На пример, за стихове под насловом *Пјесан ова каже да ријечи божје у себи нијесу противне*, сâм каже да су „изети из Пулча спјеваоца грчкога”. Неретко за извесне препеве класичних песника експлицитно наводи праизвор: „ову пјесан изе из Марцијала”, потом Проперција, или само каже – „изете из грчкога језика”, из „пјеснивац грчкијех”, или „да нас уче свјети стари”. С обзиром да дубровачки песник конкретно указује на своје хеленске предлошке (од Анакреонта до Теокрита), то чини и у случају римских (од Марцијала до Катула, потом Тибула, сатиричара Луцилија Гаја и других). Не само у области тематике него и форме, рефлектује Рањинина поезија грчке утицаје; вреди напоменути да је он у области метрике, а не само мотива, исказивао инвентивност; занимљив пример пружа песма *Стрила*, која читавом формом упечатљиво асоцира на врх Купидонове стреле, а зачиње се речима: „Стрила / тва̂, немила / љубави, мени / не да покој вик жуђени” (Рањина 1996: 149). Ову форму прати и песма *Подношу злу болес, невољу и тугу*, мада (Касумовић 1914: 216) сматра да је међу тим облицима било „неколико пјесничких игарија”, којима стихови чине облик: секире, сиринге, крила Аморових и слично.

Иван Касумовић истиче да се Динко Рањина „први одвратио од лирике Петраркине и пошао новим правцем свративши поесију к римским и грчким лирицима” (Касумовић 1914: 157); даље установљава – и то пре Франчевића – „Морам признати да у њега има више алусија и реминисценција из класичних пјесника грчких и римских него у једнога пјесника пред њим” (Касумовић 1914: 157). У науци је потврђено да је од утицаја античких песника у Рањинином опусу Овидије⁸ заузео водеће место, али не само својим *Метаморфозама*. Овидијево присуство рефлектовано је већ у обради најомиленије и најфреквентније теме код ренесансних песника – љубави – која је у овој песничкој збирци најзаступљенија. Неретко у песмама наглашава неизмерну моћ Љубави која претвара богове у људе и чини да мудри пате; та снага Купидова која „све звири педепса и тири”, код Рањине је потцртана у још већој мери него код његових претходника (Рањина 1996: 139, 118). Певајући о љубави и алудирајући при томе на Овидијеву Корину (која можда никада није ни живела), Катупову Лезбију, Проперцијеву Цинтију или Тибулову Немезис, Рањина врло често апострофира своју немилостиву драгу (Касумовић 1914: 164, Бојовић 1996: 30–31). Песника је занела Ливија, „Латинка, лијепа вил”: „Портрет Латинке одавао је песников пун платонис-

⁸ Када пева о љубави, Рањина се надовезује на Овидијево тужење присутно у *Љубавима* (II, 9): јадикuje да му Купидо никада не да мира и покоја; на латинског песника се ослања и када моли Љубав нека га не мучи и нека ужеже његову драгу, па ће тако ово божанство бити слављено „на сај свит”.

тички доживљај идеалне лепоте, а утврђеним сликама, песничким изразом, ефектном поентом и двострукоримованим дванаестерцем следно је традицију расположења дубровачких петраркиста. Истовремено, маниристичким појединостима и наглашеном артифицијелношћу у изразу одвајао се од њих” (Бојовић 1996: 29).

Песма под насловом *Чим свитли с неба згар сунчани вјечни зрак* сведочи о песниковим узалудним удварањима; он имплицитно – без обележја мизогинства – критикује женску таштину, илуструјући је на митолошким примерима (Аполон, Нарцис).⁹ По узору на Овидијев *Ars amandi* и он самосвојно размишља о „умећу љубави”, закључујући да у задобијању женске наклоности вреди бити истрајан, као у песмама *Разговор кѝ чини душа с стражником од пакла* и *Зговору душе с Каронтом*.¹⁰ Директни одједи Овидијевих стихова (Пуратић 1970: 209, 207) налазе се и у другим песмама Рањинине збирке, као што је и мотив љубави транспонован кроз славну римску максиму *Amor omnia vincit*. Она је изложена и у посланици пријатељу Луци Лукаревићу (*Ову елеђију пише господину Луци Лукаревићу, пријатељу свому, да разлог не има карат га, ер љубав велику једнојзи госпоји Латинци ношаше*), док је стара латинска изрека *carpe diem* разрађена у неколико наврата, где песник позива на уживање у младости док је још време (*Госпоје свих госпој, кѝ туге моје знаш, Липота твоја тај и славна тва дика и Изабрани цвите мој, кѝ се час мѝ бројиш*).

Говорећи о теми љубави Рањина, за разлику од претходних генерација петраркиста, потцртава не само „платонску” него и чулну љубав. Ослањао се на страмботисте, песнике с краја XV столећа, као и на оне који су половином XVI столећа оживели у извесној мери потиснуту напуљску петраркистичку струју у поезији. У песми *У весеље радости љубене*; у том смислу има и дискретних дотицаја са Овидијем и Католом (Касумовић 1914: 159, 160). Први део *Пјесни разликних*, од четрдесетак песама, спеван у контексту традиционалног платонистичког осећања љубави, заокружен је песмом *Бивши сад здружени у љубко ми дило*; у њој парафразира Католово бројање пољубаца (Комбол 1945: 170) из песме *Живимо, моја Лезбијо, и волимо се (Vivamus, mea Lesbia, atque aeternum)* (Катул 1962: 16), толико подражаване и омиљене и код дубровачких хуманиста, попут И. Цријевића. Друга велика тема у овој збирци обрађује мит о моћној богињи Фортуни и „колу среће”, при чему се дубровачки песник надовезује на примере из Тибула, Цицерона, Овидија и Хорација (с тим што „части” потоњег песника Рањина замењује „богатс-

⁹ Женино одбијање љубавне наклоности аналогно је у песниковом случају Дафне и Нарцису (погођен оштром златном стрелом, Аполон је тај који пати, а Дафне је погођена стрелом од олова која љубав одбија, те уколико ју је силније волео, она је избегавала сваку помисао на љубав; у другом случају, Ехо се безнадежно заљубила у Нарциса који је презрео ову љубав, узрокујући трагичну судбину горске нимфе).

¹⁰ Мајкснер сматра да ове две песме наликују донекле Лукијановом разговору у Хаду, а уз утицај VI певања *Енеиде* (Ф. Мајкснер, нав. дело), што побија Касумовић; он сматра да је заједничко са *Енеидом* само то, што Харон превози душе и што Кербера зове „троглавим” и „стражником од пакла”, а сличност са Лукијаном је само формалана, јер и код њега разговара Харон с покојницима (И. Касумовић, нав. дело).

твом”). Песме у којима варира мотив Фортуне¹¹ потврђују да нам све зависи од ње – судбине, „худе чеси” – те да је сваки човек покушај одупирања ономе што бити мора, ништаван. У малом циклусу под насловом *Пастирске пјесни*, у коме је слободно опевао љубавне доживљаје у пасторалном контексту, читује се наслеђе мудрости које је Рањина – када са одиумом пева о завидљивцима и зловницима – примио од Хорација (нпр. у полемичкој песми *Једному, ки ништо не учини, а туђе све хули*). Критикујући „злореке завиднике” угледао се како на Овидија, тако и на Марцијала, нарочито циљајући на неправедне критичаре против којих се борио и овај славни писац епиграма;¹² латински песници су му оставили у наслеђе типско име за завидника – Зоило, те их и он приказује бледима, „да ће од јада пукнути”.

Вреди напоменути да у Рањинином канцонијеру постоји и једна прозна посвета¹³ која обилује класичним, како поетским, тако и поетичким рефлексима. Она исказује његово уверење – да у поезију треба уносити промене, те да и ново време захтева нови израз, који се читује у разноврсним стиховима и формама строфа, нарочито у слободном стиху супротстављеном традиционалном (римованом). Овај Рањинин превод поетичког трактата који представља платонистичко разматрање о поезији Бернарда Таса, показује да се дубровачка поезија први пут експлицитно подвргава конкретно формулисаним поетичким постулатима, попут потребе за уношењем новина у поезију; песник указује на чињеницу да „ричи / коме се јур нјекад / стара свијес дичи, у сцијени нису сад”.

Представљени примери из лирског опуса Динка Рањине указују на његову очигледну самосвест у погледу односа према традиционалним канонима песничког стварања; као резултат тог слободнијег односа уследила је његова спонтаност у изразу, неусиљен критицизам према негативним појавама свога времена, истанчан сензибилитет и особена метафорика уклопљена у свевремену мудрост античких, првенствено римских песника. Рањина је био петраркиста који је следио напуљску школу, те је са доста слободе опевао љубав у песмама које су биле тематски разноликије од поезије дубровачких петраркиста који су му претходили. Његова особеност се рефлектује и у комбиновању напуљског и бембистичког начина певања, које је употпуњено петраркистичким парафразама, непосредним утицајем великог узора Франческа Петрарке, као и песниковим властитим односом према устаљеним моделима.

Иновативност коју је Рањина спровео још ће више својим развијеним артизмом надградити његов нешто млађи сувременик, један од највећих пес-

¹¹ На пример: *Врх среће, Покли ме моја чес овако скончала, Јаох, ови како нас све живот наш вара*” и друге.

¹² У песми *Једному злоћуду злотвору* кога се песник грози, види се утицај Марцијаловог изразито критичког става према зависти и злоби у епиграмима, нпр. I 38, VI60/61 у М. Валерије *Марцијал*, Epigrami, Beograd, 1990.

¹³ Ово је у највећој мери превод трактата *Ragionamento della poesia*, Бернарда Таса из друге половине XVI столећа (о овоме видети: З. Бојовић, *Зачеци дубровачке ренесансне поетике*, Зборник у част Војислава Ђурића, Београд, 1992, стр. 119–128; Г. Покрајац, *Најстарији дубровачки петраркисти и античко наслеђе*, Нови Сад, 2012, стр. 17–37).

ника стародубровачких – Доминко Златарић. Латинска, претежно љубавна поезија, са темама присутним и код Динка Рањине (моћ Купидонова, непоузданост Фортунина, свеопшта временитост и људска коначност) у лирици овога песника је у највећој мери рефлектовала класичне реминисценције. Оно што Златарића повезује са Рањином јесте маниристичко обележје његових стихова; стилска рафинованост и елеганција у поезији Доминка Златарића ће маниризам довести до перфекције. С обзиром на то да је Рањина настојао да унесе реформе у песнички језик и ослободи дубровачку поезију овешталих израза, те старог начина коришћења риме и фраза из народних песама, Доминко Златарић ствара у време када се још јаче очитују предстојеће промене у књижевном стваралаштву, антиципирајући и барокне мотиве, попут новог и другачијег односа према феномену љубави, моћи времена, пролазности лепоте, непоузданости Фортуне и слично. Иако је Динко Рањина посредно – преко следбеника страмботиста – дошао у везу са бембистима, Златарић је следио бембисте, уобличивши традиционалне петраркистичке теме стилски савршеним песничким изразом, својственом рафинману и елеганцији, какву је захтевао Пјетро Бембо од песника којима је узор био изворни Петрарка.

Поезија Доминка Златарића, под насловом *Пјесни разлике*,¹⁴ обухвата 137 песме и 26 осмртница. У историји књижевности влада уједначен став о Златарићу као врсном преводиоцу и познаваоцу грчког и латинског језика.¹⁵ Изнимно је важан утицај класичних песника на његову лирику, као и на Рањинину; Златарићева поезија пружа доказ да се тај утицај и даље наставља. Касумовић (Касумовић 1914: 245) напомиње да он није имао намеру да дубровачку лирику „наврне” на пут старе класичне поезије, нити се служио превише класичном митологијом. Чињеница је – о чему сведочи Златарићева поетска надградња на античко извориште – да је он прихватао од старих песника само оно што се уклапало у његову концепцију, остајући тако аутентичан стваралац у властитим ренесансним оквирима. За разлику од Рањине, пријемчивог за разноврсне утицаје и уклапање препева целих песама у свој канцонијер, Златарић је у целости уврстио у свој опус само три песме преузете од класичних песника (XXXIX, LXXXIX и CI); ипак,

¹⁴ *Djela Dominka Zlatarića*, Stari pisci hrvatski, JAZU, knj. XXI, Zagreb, 1899. – П. Будмани извештава у предговору овоме издању да је имао четири рукописа за *Пјесни разлике*, које бележи под: *B, C, D, E*; његов властити је *B* са насловом *Пјесни разлике Доминка Шимуна Дубровчанина исписане у Дубровнику MDCCLXXXIX по Антуну Краљевићу* (Нав. дело, стр. XXXV).

¹⁵ Касумовић истиче да су се Рањина и Златарић – када је реч о љубавној поезији – у већој мери служили класицима, него њихови претходници и следбеници (I. Kasumović, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika...* 11. „Dinko Zlatarić”, Rad JAZU, 1914, 203, str. 219–245); Пуратић наводи афирмативан став о Златарићевој преводилачкој делатности, потврђујући да „сви наши књижевни повијесничари изричу похвалан суд о Златарићеву пријеводу” (Ž. Puratić, *Neki prepjevi Ovidijevih pjesama u hrvatskoj književnosti*, Živa antika, Skoplje, 1972, str. 220); Томасовић истиче Златарићеве преводилачке врлине, када су у питању класични песници: „недвојбено је да је Доминко Златарић посједовао развијену преводилачку свијест и осјећај одговорности спрам изворног текста” (M. Tomasović, *Tasso-Zlatarić-Tresić Pavičić*, Croatica XVIII (1987) 26/27/28, Zagreb, 1987, str. 141); о раду Динка Златарића Злата Бојовић, између осталог, каже – „На оригиналан начин је обрађивао многе старе теме, парафразирао античке мотиве, препевавао Петраркине стихове” (З. Бојовић, *Књижевност Дубровника, ренесансна и барок*, Београд – Крагујевац, 2007, стр. 385).

оба песника самосвојно приступају античким изворима, стварајући од ових стихова оно што ће презентовати дубровачку ренесансну поезију.¹⁶ Песма под насловом *Ника чини дар од свога зрцала божици Венери* (XXXIX) је похвала Венери, али и свест да младост неумитно гасне и Љубав „одлети из тамнијех сад очи”, лице бледи, а коса седи; временитост људска је доказ да – за разлику од смртнице – богиња не познаје пролазност и пошаст као што је старост. *Смрт Порције Брутове* (LXXXIX) је израз песниковог дивљења часној Римљанки Порцији, која је извршила самоубиство чувши за смрт вољеног Брута, не желећи да живи без њега („жеравом зајази све грло, / и поже к Бруту свом”) (Златарић 1899: 218). *Пјесан CI* пева о немилости Венериној и свеопштим мукама љубави којих ни богови нису поштеђени, јер и „Љувен бог изгуби, а стече сраман глас” (Златарић 1899: 225); ни виле нису изузете: „Да свака живе њих повеће од сто лит, / свака ће љувених с немиром смрт искусит” (Златарић 1899: 226).

У оквиру *Пјесни у смрт од разлицијех*, четири песме рефлектују античке утицаје, а већ међу двома уочавамо и овде најучесталију тему љубави, те мотив слепог Купидона и његових убојитих пламених стрела. О силној моћи овога божанства и његовом гласовитом оружју казује *Пјесан XXVIII (Тужба да залуду двори једну вилу која не зна љубав што је)*; у том смислу сачињени су и поједини стихови песама CXII (Златарић 1899: 232) и CXIV (Златарић: 1899 234). У домен опевања теме љубави укључени су како митолошки, тако и историографски мотиви, а сви су они највећим делом рефлексија латинских песника. У том смислу директан утицај Овидија је најоучљивији, о чему сведоче Златарићеве реминисценције како на *Метаморфозе*, тако и друга дела (*Хероиде, Љубави, Елегије из прогонства, Писма из Понта, Фаста*) (Златарић 1899: 175). Певајући о љубави дубровачки песник укључује и различите митолошке личности – попут Париса – алудирајући у *Пјесни IX* на његов славни суд: „Париде љувени, ти сказа, који влас / липота у жени простире врху нас” (Златарић 1899: 172); овде фигурира и богиња Венера, са којом пореди лепоту „дивних госпоја”, а посвећене су јој још неке песме (Касумовић 1914: 222).

Опевајући лепоту своје драге која га је занела, Златарић је у *Пјесни IV (Цић тога тко неће очити расан свој)* упоређује са сиреном;¹⁷ овај мотив се поклапа са одговарајућим местом из XII певања Хомерове *Одисеје* (Хомер 1985: 262). Алузије на Хомера огледају се у *Пјесни LXIII (Шали се гиздавијем*

¹⁶ С обзиром на то да дубровачки лиричари нису стриктно следили старе изворе, него би их уклапали у свој контекст и тако „понашили”, ипак постоји извесна разлика између њих и Златарића; у складу с тим Томасовић каже да је: „Доминко Златарић најизразитија ауторска преводитељска особност допрепородне литературе и да се према својој задаћи односио необично савјесно и поуздано, разликујући се од сувременика чије су интерпретације знатно слободније и необавезније у приступу изворнику” М. Томасовић, Нав. дело, стр. 148).

¹⁷ Пореди њен глас и нарав са сиренама („зач гласом и ћуди сирена јес права”); у *Надгробју Динка Рањине (LII)* каже да Рањина својом песмом, аналогно митском певачу Амфиону, „за собом Серене/ и виле војаше и звијери и стијене” (*Дјела*, стр. 195); овде укључује и тужбу Аполонову – „Аполо просузи мртва га видећи/ и љубав у тузи пониче цвилећи” (Исто, стр. 195). У *Пјесни CXXXI* казује: „ох слатки говору прид ким се губи глас, / кад пловућ по мору Серена пусти глас” (Исто, стр. 245).

пријатељем), упућеној Томи Н. Будиславићу, коме се у шали обраћа стиховима: „Ти си витез, ти спијевалац/ од Омера бољи сто краг” (Златарић 1899: 201). Песник алудира и на славног лекара („у луцијех си сам Ипокраг”), а потом – аналогно Хорацију¹⁸ – и на Александра Великог, зачикавајући Будиславића који се хвали својом дугом лозом, потеклом тобоже од „Лехсандра”. Од латинских песника заступљен је и Вергилије на чије мантованско порекло („хвале његове, / ни вриједан јасни глас, Мантуа ким слове”) (Златарић 1899: 180) Златарић алудира у *Пјесни XXV (Господину Динку Рањини властелину дубровачкому)*, а потом прави и релације са *Енеидом*. Са овим великим епом кореспондира *Пјесан XXI (Рат супроћ омрази)*, у којој се алудира на Плутона, „краља од пропасти”; на VI певање *Енеиде* („...Пошто су овде врата доњег света...”) (Вергилије 1964: 194) односе се стихови: „Мним ову наказан краљ врле пропасти/ од себе посла ван” (Златарић 1899: 178).

Аналогија са богатством легендарног фригијског краља Миде који је претварао у злато све што би дотакао, у *Пјесни LXVIII*, поклапа се са Катуплом. Са песмом XXIV из *Поезије, III* кореспондирају стихови: „ти цар да си и да веће/ благо имаш нег краљ Мида, / роб си” (Златарић 1899: 204). Код Катупла у неколико наврата налазимо апострофирање себе самог по имену („несрећни Катупле, престани да лудујеш” I, 8, или – „Катупле, напустимо фригијска поља”, II, 48), а то чине и други класични песници, попут Марцијала. Дубровачки песник у *Пјесни LXVIII* каже себи: „Златарићу, бит жив, трпећ ту зала множ” (Златарић 1899: 180). Ова песма кореспондира такође и са стиховима Марцијала и Стација.¹⁹ Поменута *Пјесан CI* представља превод Тибулове песме II 4, која је упола краћа, а у коју је Златарић уткао Тибулове мисли, заодевајући их у сопствено ренесансно рухо. С обзиром да је преводио слободно у односу на оригинал, испустио је извесна митолошка имена која Тибуло наводи, попут: Амора, Аполона, Музе и слично, правећи у већој мери алузије на њих. Вреди напоменути да је у духу античке буколске поезије творио своје „идилично еротске минијатуре”, али лишене сензуалног и прецизног призвука, што је резултат делом и његовог слеђења Пјетра Бемба и враћања изворном Петрарки.

Комплексан поетски опус Динка Рањине, темељно надовезан на грчке и римске песнике, обогатио је касноренесансну дубровачку поезију новим изражајним могућностима и разноврснијом метриком. Доминко Златарић – најбољи дубровачки преводилац, познавалац грчког језика, ствара софистицирану лирику прожету антиком, која сведочи о врсном стилисти и версификатору усмереном ка традицији, чији је велики поштовалац, али и ка новом, маниристичком изразу, који доноси позна ренесанса. Творећи својеврсни

¹⁸ С тим у вези Касумовић указује на Хорацијеву песму III, 17 – у којој се римски песник шали са Елијем Ламијем и његовим пореклом; такође запажа и релације са Хорацијевим посланицама и песмама: 29. песма и *Посланице I* и 33. Песма и *Песме IV* и сл. (И. Касумовић, нав. дело).

¹⁹ Марцијалови *Епиграми* (VI, 86, 4); и Стацијеве *Силве* (II, 2, 121). *Пјесан LXXXIX* је преграда Марцијаловог епиграма I, 42, али је Златарић од 6 начинио 18 стихова, варирајући тему Порцијиног самоубиства.

„дубровачки Парнас” позноренесансни песници су у својим стиховима опевали љубавне ситуације које махом одишу патњом због неуслишене љубави, кореспондирајући са својим великим античким узорима, али и сликајући стварна, доживљена душевна стања. Њихове песничке збирке прожете су петраркистичким обележјима која се огледају у обожавању драге, али и ламентовању због њене дистанцираности, што се код Рањине и Златарића надовезује на примере класичних песника, у првом реду римских, од којих је Овидије у овом раздобљу најомиљенији. Доминко Златарић такође слави лепоту и чистоту жене о којој пева, надовезујући се на античко наслеђе, што се огледа у тежњи за јасном формом и узвишеним садржајем; ово се добрим делом читује у песниковом бембистичком уобличавању песме као уметничке творевине перфектне форме, која се разликовала од пренаглашавања у доживљају љубави, својственог страмботистима. Након Сасина и Рањине, Златарић својим дотераним стиховима и богатством језика исказује платонско осећање љубави једним новим, неусиљеним поступком, сједињујући тако класично наслеђе са својим високим артизмом. На оригиналан начин је обрађивао многе старе теме, препевавао Петраркине стихове и правио алузије на њих, те парафразирао античке мотиве, најављујући предстојеће промене у литератури, које ће оваплотити наступајуће барокно доба. Његова поузданост и савесност у приступу оригиналним грчким и латинским текстовима – међу којима предњачи Овидије – издваја га из круга осталих стваралаца који су се, препевавајући класике, слободније односили према њиховој поезији. Доминко Златарић је једини међу наведеним песницима преводио непосредно са старогрчког оригинала. Узимајући у обзир лирско стваралаштво сва три песника, уочава се да следе антику на различитим нивоима: песме, мотива, реминисценција, асоцијација и симболике. Класичне теме платонистичког поимања љубави и лепоте, моћи времена и променљивости среће у ренесансном маниру, живо су присутне у дубровачкој поезији касног XVI столећа, о чему сведоче и ова три ренесансна песника, од којих потоњи антиципира велике теме и мотиве надолazeће, барокне епохе.

ЛИТЕРАТУРА

Мајкснер 1884: F. Maixner, *Prijevodi Ranjine Dinka iz latinskih i grčkih klasika*, Rad JAZU.

Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića, SPH, JAZU, knj. XVI, Zagreb, 1888.

Pjesni razlike Dinka Ranjine, SPH, JAZU, knj. XVIII, Zagreb, 1891.

Djela Dominka Zlatarića, SPH, JAZU, knj. XXI, Zagreb, 1899.

Решетар 1904: М. Rešetar, *Italijanska poezija Dinka Ranjine*, Građa za PHK, Jazu, knj. 4.

Грчић 1906: Ј. Грчић, *Историја српске књижевности*, Нови Сад.

- Поповић 1912: П. Поповић, *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Глас СКА, 90.
- Водник 1913: В. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 1, Zagreb.
- Касумовић 1914: I. Kasumović, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liričku poesiju*, Rad Jazu 205, Zagreb.
- Штефанић 1933: V. Štefanić, *Lirika Dinka Ranjine i Dominka Zlatarića u novom svijetlu*, Obzor, 74, br. 285, 2.
- Комбол 1945: М. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb.
- Катул 1962: К. Валерије Катул, *Поезија*, прев. К. Антић-Рајчевић, Београд.
- Будимир Флашар 1963: М. Будимир, М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, Београд.
- Вергилије 1964: П. Вергилије Марон, *Енеида*, прев. М. Атанасијевић, Београд.
- Богишић 1968: R. Bogišić, *Zbornik stihova XV i XVI soljeća*, PSHK, knj. 5.
- Франичевић 1968: М. Franičević, *Izvori i tokovi naše renesansne književnosti*, Forum, Zagreb.
- Пуратић 1970: Ž. Puratić, *Ovidije u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti*, ŽA, XX, Skoplje.
- Пуратић 1972: Ž. Puratić, *Neki prepjevi Ovidijevih pjesama u hrvatskoj književnosti*, ŽA, Skoplje.
- Овидије 1973: Р. Овидије Назон, *Ljubavi, Umijeće ljubavi*, прев. Т. Ладан, Загреб.
- Вратовић 1979: V. Vratović, *O odnosu i uzajamnim vezama književnosti pisane na latinskome i narodnim jezicima*, Umjetnost riječi, Zagreb, br.1.
- Стипчевић 1986: С. Стипчевић, *Favola d'Adone Ђуролама Парабоска у дубровачком преневу*, „Студије и грађа за историју књижевности”, књ. 2, Београд, стр. 85–116.
- Томасовић 1987: М. Tomasović, *Tasso-Zlatarić-Tresić Pavičić*, Croatica XVIII, 26/27/28.
- Марцијал 1990: М. Валерије Марцијал, *Epigrami*, прев. G. Maričić, V. Nedeljković, Београд.
- Овидије 1991: П. Овидије Насон, *Метаморфозе*, прев. Т. Маретић, Београд.
- Бојовић 1992: З. Бојовић, *Зачеци дубровачке ренесансне поетике*, Зборник у част Војислава Ђурића, Београд, стр. 119–128.
- Бојовић 1996, предговор у књ.: *Динко Рањина, Песме*, приредила З. Бојовић, Београд, 1996.
- Арсић 2002: И. Арсић, *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Београд.
- Бојовић 2007: З. Бојовић, *Књижевност Дубровника, ренесанса и барок*, Београд.

Gordana S. Pokrajac

CLASSICAL REFLEXES IN RAGUSEAN POETRY OF LATE RENAISSANCE

(Summary)

From its beginnings, the Ragusean poetry was obviously influenced in multiple ways by classical poetics, poetry and works indirectly inspired by antique mythology. The renaissance was focused on the present time and vulgar language but antique was very significant. Although at the beginnings there were cliches and interpolating literary norms, the Renaissance grew and developed, and influence of antique changed. Many translations and reconstructions appeared and classical symbols disappeared. Poets started mannerisms, translating poets mostly from a few great anthologies of Greek/Roman poetry, telling as about its sources. In this work, the author is analyzing the most significant poets of Ragusean late renaissance – Antun Sasin, Dinko Ranjina and Dominko Zlataric.

Славко В. ПЕТАКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

РЕАЛИСТИЧНО-БУРЛЕСКНИ СВЕТ ДУБРОВАЧКОГ БЕРНЕСКНОГ ПЕСНИШТВА

Крајем XVIII и почетком XIX столећа у старом Дубровнику негована је сатирична поезија која се по својим поетичко-стилским обележјима додирује са традицијом тзв. бернескног песништва, чије основе је у своме стваралаштву зацртао Франческо Берни (1497–1536). У раду се анализирају специфичне карактеристике дубровачког песништва насталог на таквим трасама. У ужем, литерарном контексту, откривају се моделативни поступци усаглашени са каноном бернескног певања, који подразумевају употребу особенних језичких кодова и варирање стилских регистара у пародијском кључу, док се у ширем контексту осветљава како је песништво овога типа, мотивско-тематски снажно уроњено у матицу стварности, бивало огледало свакодневног живота.

Кључне речи: стари Дубровник, XVIII век, сатира, пародија, Франческо Берни, бернескна поезија.

У осамнаестом столећу у књижевности старог Дубровника нарочито је негована сатирична и шаљива поезија. Да је оваква поезија имала богату традицију, указао је Франческо Апендини, истичући да су дубровачки песници издавна певавали „бурлескно“ песништво (Апендини 1802: 272). Засигурно, указујући на специфичну поетичко-стилску нијансу у односу на магистралну струју оваквог песништва, Апендини је термин „бурлескна поезија“ изострио више у вези са стваралаштвом дубровачког поете Марина Златарића (1753–1826), назвавши га „бернескним“ (Колендић 1960: 34). Одредницу „бернескна“ користили су историчари књижевности доцније спорадично, углавном преносећи одјек Апендинијевих речи и не разматрајући помније тај феномен готово наредна два века, све док Славица Стојан није предузела опсежан напор да једним погледом обухвати, како наслов њеног прилога каже, *бернескну поезију* у Дубровнику на прелазу из XVIII у XIX столеће (Стојан 1993: 140–148). Утицај Бернија, вели Стојан, осетио се у делима дубровачке књижевности која опевају карактеристичне мотиве, као што су: „однос према предрасудама, исмевање друштвених обичаја, удворички скандали, филозофске и политичке заблуде, однос према жени [...] перипетије брачног

* petakovics@yahoo.com

живота, смијешна блебетања и смијешни доживљаји, те чудни догађаји.” Ове песме настајале су у различитим приликама, „најчешће пригодном веридби, вјенчања и покладних свечаности” (Стојан 1993: 135). Затим, сумирајући резултате свога истраживања, утемељеног на сравњивању места где се у књижевној историји и разноврсној грађи помиње шаљиво-сатирично песништво XVIII и XIX века, ауторка прилога закључује да се за њега користило више израза синонимно – „анакреонтско”, „макаронско”, „шално”, „хероикомично”, „тамашно”, „шаљиво-сатирично”, као и „бернескно”, додуше нешто ређе. Те песме према своме садржају, додаје она, биле су пригодног карактера, тј. покладне песме, коленде и пирне песме (Стојан 1993: 147). Сличности са Бернијевим песништвом пронађене су притом на основу препознавања одлика сатиричне поезије – коришћења дијалекта, макаронског језика, употребе пародије и др. у стиховима дубровачких песника.

Међутим, аксиомско придевање дубровачком песништву одреднице „бернескно” на основу уочених моделативних референци, поступак је увелико проблематичан. Сви елементи на основу којих је идентификована сатира бернијевског типа у дубровачкој књижевности припадају најширем фонду сатиричне поезије уопште, па би се тек на основу расветљавања њихове парадигматичне, „бернијевске”, стилизације могло говорити о таквом начину певања у Дубровника. Овом аспекту С. Стојан није поклонила пажњу, већ је термин „бернескно песништво” користила као ознаку за монолитан песнички образац, превиђајући нијансе у поетичко-стилском ткиву таквог певања, те је све подредила једнодимензионалној представи о грубој сатиричној поезији – калупу у који је уденула разнолико сатирично и шаљиво стваралаштво дубровачких поета.

Осим овога, чланак С. Стојан, који за сада представља најозбиљнији корак у правцу откривања песничке појаве о којој је реч, отвара али не решава неколико питања, као на пример по ком критеријуму се шаљива и сатирична поезија Дубровника XVIII и на прелазу у XIX столеће може назвати „бернескно”; да ли тај термин означава одређени жанр или само подразумева присуство карактеристичних поетичко-стилских референци Бернијевог песништва у типолошки различитим делима; да ли одређени жанровски модели, као што су коленде и пирне песме, обавезно припадају кругу бернескне поезије итд. У сусрету са таквим крупним дилемама најбоље је вратити се више корака уназад, на почетак лавиринта, и потражити срећнији излаз, тачније, на чистину истерати шта се под бернеским обрасцем поезије подразумева, а онда препознавати саставнице и разделнице дубровачке сатиричне и шаљиве поезије и песништва бернијевског типа.

Италијански песник Франческо Берни (1497–1536) зацртао је у своје стваралаштву темеље поетичко-стилског концепта, који подразумева употребу особенних језичких кодова и варирање стилских регистара, највише у пародијском кључу. Стваралаштво, настајало на овако утврђеним трасама, неговано колико међу савременицима „мајстора и родоначелника” новог стила (Лонги 1983: 25–26), толико и међу потоњим генерацијама вековима касније (Превитера 1942: 183–195; *Storia della Letteratura...* 1966: 301; Ромеи

1983; Ромеи 2007: 205–340), назива се *бернеско*. Следећи богату традицију националне литературе, конкретно – шаљиве и сатиричне поезије Фиренце, отаџбине шаљиве поезије – како то с поносом често истичу у Италији, Берни је акумулирао поетско искуство претходника – Д. Буркјела, Л. Пулчија, А. Пистоје, М. Франка и др. (*Storia della Letteratura...* 1966: 295; Лонги 1983: 19–20), усвајајући бурлескну стилизацију тема и неретко баналних реалија из свакодневног живота. Такође, употребу дијалекта напоредо са књижевним језиком, тј. сучељавање разнородних говорних низова чије несагласје ствара комичну напрегнутост вишеструке поетске функције, поступак опробан у опусу тосканских сатиричара, Берни је прихватио, али је новим приступом, поигравајући се слободније од претеча стилогеним потенцијалом језика, стварао широке, мелодијске и значењске вираже унутар поезије. Неограничена слобода притом сплитала је нове, тешко размрсиве чворове семантичке мреже, што је песништво Франческа Бернија какткад осуђивало на херметичност и непрозирност (Ромеи 1983: 74). Истовремено, упијао је песник сокове са различитих извора ван националне литературе, инспирисан, на пример, *Похвалом лудости* Еразма Ротердамског, који је заоштравањем опозита између начина обраде и саме теме, спајајући иронију и парадокс, дао нови импулс сатири у европским оквирима.

У односу на претходнике Берни је отишао даље тиме што је критичка оштрица његове политичке сатире далеко убојитија, огољенија него, на пример, код Буркјела и Пулчија, код којих је прикривена. Његова сатира актуелна је, друштвено ангажована, настала као реакција на одређено деловање у јавном животу, усмерена против папске политике, против начина живота папских и црквених дворова и поступака виђенијих савременика. Такође, субверзивна је према канонизованим поетичким обрасцима, какав је петраркизам, у толикој мери да се усталио термин за бернески антипетраркизам, као особени начин пародирања стваралачких клишеа.

Стихови овога песника испуњени су каткад деформисаним, карикатуралним и гротескним описима појединаца, колектива, појава из реалности у коју је Бернијево песништво дубоко укоревљено (Корсаро 1988: 14 и даље). Бирани елементи појавног света, најчешће ликови друштвених маргиналаца, али и знаменитих политичара и песника, призори кућа, цркава, крчми и других амбијената, животиња, те увођење свакојаким тривијалности, подвргнути су снажној деформацији толико да изобличене представе губе јасности и растачу се у неразумљиве обресе, чему доприноси често необуздана игра речима, усковитлана до самосврховите бизарности. Двосмисленост, значењска амбивалентност, као распознајљива одлика сатире уопште, у Бернијевом стваралаштву је изразита и из ње извире груба, „масна” бурлескна комика – „comicità grassa e burlesca” (Марти 1962: 228–229). Као један од њених ослонаца појављује се „linguaggio del cibo” – језик хране, која је метафора сексуалности (Лонги 1983: 82). Иако таква стилизација није новина јер корене вуче из фирентинске карневалске поезије, у Бернијевим стиховима се интензивира до те мере да постаје поетичко-стилска константа.

Берни је као песник никао из засада тосканског карневалског песништва, што значи не само да се песничком занату учио усвајајући стилска решења претходника већ, што је значајније, да је упијао карневалско осећање света као специфично стање духа или, уже посматрано, као посебан уметнички угао гледања на свет. Однос према реалности у сатиричној поезији ренесансе уопште уско је везан са феноменом карневала, тј. са непостојањем границе између „света карневала” и „спољашњег света” (Бахтин 1978: 13). Како карневал својом унутрашњом снагом увлачи „реалност” у себе, преобликује је и припаја себи као органску компоненту, тако сатирична, бурлескна карневалска поезија, којој Бернијев опус великим делом припада, укључује реалије и транспонује их поступком карневализације.

Представљање телесности наглашено је присутно у поезији Бернија и такође је скопчано са карневалом као специфичним културним моделом. Конвенционално друштвено понашање санкционише, прикрива и контролише телесност, и то је видљивије што је институција више на хијерархијској лествици одређене културе. Враћањем исконском преко ослобађања телесности карневал руши свет правила, бивајући врста социјалне и политичке субверзије. У поезији Франческа Бернија телесно се приказује до настраности, биолошка материја тријумфује над духовношћу док аутор „суровом оптиком” („*ottica crudele*”) изврће на наличје лажност и испразност друштвених норми, трансформишући карикатурализацијом у најмрачнијим дубинама свога песништва хумано у животињско, што је праћено приказима неке врсте веселог тријумфа смрти или перверзне бесмртности (Ромеи 1985: 15).¹ Осим социјалне, код Бернија је присутна и критика званичне културе, тј. песничко уздрмавање канонизованих поетичких модела, оличених у појави Бемба, Кастиљонеа и других корифеја класичне ренесансе, чији стихови су пародирани. Не циљајући Петрарку, нападао је беспоштедно Берни недаровите имитаторе великог учитеља и механичко римовање петраркиста (Ромеи 1985: 12).

При разматрању односа дубровачког песништва XVIII и XIX stoleћа и песништва бернијевског типа ваља поћи од Апендинијевог путоказа, несумњиво велике важности, с обзиром на то да је овај историчар књижевности био добар познавалац дела многих песника, њему савремених, о којима је изрицао суд. Словио је Марин Златарић, чију је поезију, рекли смо већ, Апендини маркира као бернескну, у старом Дубровнику за врсног колendara (Пуцић 1852: 14). Аутор је више сатиричних песама, наглашено заједљивога тона (Берса 1941: 160), међу којима се као карактеристичне, веома блиске Бернијевом начину певања, издвајају *Коленда спрдаторија* и још две песме упућене песниковим непријатељима.

Увод коленде, сачињен од евоцирања фиктивне биографије колendara и странствовања по „Италији”, „Шпањи”, „Франчији”, „Портогалу и Оланди”, представља пародију формуле специфичне песничке врсте – цингареске, не-

¹ Утолико више чуди закључак С. Стојан да је Берни остао упамћен „по духу ведрине и прошне младости, по идеалу здравог и поштеног живљења што га је инаугурирао у својој једноставној и реалистичкој умјетности” (Стојан 1993: 134).

говане у Дубровнику нарочито у ренесанси под утицајем фирентинских карневалских песама сродног типа. Локализација збивања – откривање да су се колендари затекли у селу Комолац у некој крчми, од немалог је значаја, јер за дубровачку књижевност, када се изузме пасторала као жанр, поетизовање амбијента сеоске средине и ликова сељака знаковит је поступак пошто у највећем броју случајева подразумева бурлескно као обликотворни поступак. Дочарани ентеријер необичне „локонде” извесног Пасабанде на чијим зидовима су слике: „Ту се виду у питури / Драгутини, форе и Тури, / и њихови оци стари / у перукам ко комари; / с друге банде мајке и бабе, / гдје по репу чешу срабе.”, појачава утисак комике, али компликује разумевање песме будући да се смисао стихова може декодирати једино реконструкцијом контекста који их је изворно окруживао. У овом случају то подразумева снажну спрегу литературе са ванлитерарним оквиром, тачније са социјалних прилика у Дубровнику пишчевог времена, без чијег познавања се не „откључава” смисао песме. Како је „Драгутин” типично име становника из дубровачког залеђа; „форе” (од итал. fuori – изван, напољу) су странци који нису житељи Града, а „Тури” је подсмешљив назив за Турке и придошлице из крајева под Турцима, расветљава се да је песма сатирично усмерена према странцима и придошлицама који се сливају у Дубровник. Централни, пак, сегмент песме представља опис обеда, пародијски стилизован јер се сукобљавају афектирана озбиљност у певању и деформисана слика богате гозбе са сликовитим приказом хране. Комични ефекат заснива се на карикирању поступака припремања одређених јела („антипасти” су „испригане од припасти”; „манђарице и парцапети” су „сконфигане у освети” и др.), гротескном приказивању састојака тих јела („притилина” у супи је „мозак пур од чама”, „штуфати” су „калајскијех од потплата, / смоле од смријека, трага од птица, / воња од плоча, звеке од жица” и сл.), и начина на који је послужена храна на столу („салсе” у „плитицама рога од краве”; кафа у „кикарам од облака” и др.). Пародични ефекат постигнут је и довођењем у везу смисаоно супротстављених појмова при дочаравању „обиља” пића на столу. Вино, у „сто ботиља”, нуди госту за трпезом „грдно” уживање („миље”), док „прифина малвасија... муку сама сије”. Бурлески стил интензивира се згушњавањем баналних реалија, као што је детаљни опис несвакидашње одеће послуге или амбијента („Ту су арије, ту су канти / ружни као барабанти”), опеван са ироничном озбиљношћу.

Спрег са бернијевском традицијом Златарић је испољио још видљивије у неколико песама упућених суграђанима, „геометрима” – Балду Ивановићу, Иву Казначићу и Петру Башићу. Међу тим песмама најмаркантније су у погледу разазнавања односа дубровачког песника према Бернијевом начину певања оне под насловом *У смрт реченијех геометара* и *У смрт горе реченијех геометара*. Оне свакако не спадају у поезију насталу неком посебном свечаном пригодом, већ су одраз личног односа аутора према његовим опонентима.

Песме имају неколико слојева стилизације, заснованих на пародији и гротесци. Извештаченим афектирањем у певању пародично се напоредо гради и разграђује жанровска матрица тужбалице („Ах, жалости, ах, несреће, /

геометрије није веће / Мудрознанци сад и увијеку / оборите суза ријеку”; „На страну тву мисао веселу сад остави, / ма Музо, тер у црној порушна направи / проплачи мном заједно несрећу њих сада, / ко тужни прем предно минуше ненада”), док се сликовито представља удес Ивановића, Казначића и Башића. Посебан ефекат настаје пресецањем различитих поља – комичног и трагичног уз снажну деформацију угла гледања јер аутор, подсмевајући се, грубо карикира ликове противника и околности њихове смрти („свјесна чељад *già è morta* / у гнусоби *tutta volta*”; „здушени” остадоше у „репу” од „прдаца”). Тако комично-бурлескним изобличавањем трагичног настаје гротескна слика смрти, при чему је посебном стилизацијом изведено „превођење високог, духовног, идеалног [...] на материјално-телесни план” (Бахтин 1978: 28).

Дубровачки колендар, Златарићу уз раме по слави, Антун Казначић, спевао је такође неколико песама за које би се могло рећи да су настале на трагу Бернијевих стихова или начина певања италијанског поете. Сравњивање мотивско-тематског склопа Бернијеве песме *Lamento di Nardino* и Казначићеве *Сузе Прдоњине* показује одређени степен сличности, мада у случају дубровачког поете не треба с ума сметнути ни дубоку вертикалу домаћег песништва у коме је једна од честих тема била комична слика љубавника са социо-културне маргине (*Дервиш С. Ђурђевића, Радоња В. Менчетића, Сузе Марункове И. Ђурђевића* и др). Међу осталим Казначићевим песмама интересантна је за ову прилику она под насловом *Пад с товара*, јер карактеристичан сегмент Бернијевог песништва чине управо дела где су главни јунаци животиње. У обимној песничкој представи Казначић је дочарао шаливу повест о невољи fratра кога је магарац збацио из седла у поток. Бурлескним контрапунктирањем свечаног тона и теме постиже се ефекат комике, као и пародијским коришћењем формула и стилског регистра епике кад се тривијално слика као збивање од великог значаја. Призива тако песник у уводу „херцеговске виле”, што по Требишњици ходе и „Али-паши ноге гњиле / травом лијечит поспијешите”, да му дају надахнуће како би опевао згоду фра-Бењина Албертинија, „складне мајке складног сина”. Пародирање епског жанра широко је распрострањено песмом и често се ситном назнаком – употребом карактеристичног фразеолошког склопа – евоцира стилско окружење епике, које се, потом, растаче комичном сликом састављеном од више детаља. Тако се фра-Албертин, иако „срце му је од јунака”, при сусрету са воловима на изласку из града, баца на тле, а „во омакне ну озада, / папком га је залијепио”.

Ефекту комике доприноси и композициона организација песме, тачније, симетрично постављање двеју замашних слика – приказа збора fratара који одлучују о судбини фра-Албертина након згоде са магарцем, и приказа скупа магараца који одлучују о судбини виновника из својих редова. Наноси реалија снажни су и вишеструки. Осим fratра Бењина Албертинија, Казначићевог пријатеља у свакидашњем животу, помињу се свештена лица из ондашње реалности – између осталих Иноченцо Чулић, књижевној историји познат као цењени ерудита, постаје литерарни лик у овоме делу. Такође, локалане референце, као што је смештање радње у Жупу и помињање моста који је у Казначићево време тамо постојао, сливају се у комичну слику. Приказивање

магараца док се свечарски окупљају под жупским мостом обележавајући свој дан („у ревању пјесничкому / дједе и оце припјевају / понапосе тер свакому / славна дјела спомињају“) не само да је сегмент бурлеске већ је мотивациона платформа за развијање пародије. Употребљена је притом једна од многобројних техника пародирања – психологизација животиње која постаје јунак из чије се перспективе тумачи смисао догађаја. Карикира се у магарећевом исказу при саслушању, између осталог, херојски патос подвижника, спремног да се жртвује зарад вечне славе. Неуспешни „агентатор“ каже да је имао свест о важности свога подухата – „По долини, брду, гори, / име ће ми припјевати, / славан бит ћу за све вијеке / јер га утопих посред ријеке“. Тако магарац, бранећи се пред магарећим судом којим председава „Мрко кењак“, наилази на опште симпатије окупљених. Истичући да је фратра, „овог новог Соломуна“, бацио у реку светећи се јер му овај није дозволио да празнује са осталим припадницима свога рода, магарац наилази на одобравање, а његов гест се тумачи као чин побуне против људског рода.

Након обухватања једним погледом, у овом случају суженим због обиља књижевног материјала и ограничености простора за разматрање, одабраних дела дубровачких сатиричних песника XVIII и XIX столећа, која се оправдано могу сматрати парадигматичним примерима за проучавање тесних веза локалне поетске традиције и бернијевског начина певања, намеће се неколико закључака. У *Коленди спрдаторији* и песмама Марина Златарића посвећеним дубровачким „геометрима“ има елемената бернеске стилизације, која почива на поигравању са конвенцијама коленде и тужбалице тј. на пародирању њихових формула и жанровских топоса. Гротескни реализам и пародијско обликовање слика подсећа на једну од темељних нијанси у Бернијевом песништву. Међутим, навођење каталога хране у *Коленди спрдаторији* не подражава образац „linguaggio del cibo“ сасвим јер изостаје метафорично реферирање ка сексуалности. Такође, не сме се пренебрегнути чињеница да пародирање слике гозбе има, да се усредсредимо само на италијанску традицију, осим у Бернијевом песништву, снажне корене у стваралаштву Пулчија и, нарочито, Т. Фоленга, чиме се усложњава проблем одгонетања књижевних узора за Златарићеву стилизацију.

Стапање пародије, травестије, парадокса и гротеске у песмама о дубровачким „геометрима“, подсећа на Бернијеву технику деформисања сегмената телесног у песничком приказивању („la tecnica della descrizione deformante“), на његову „сурову оптику“ и уопште на „realismo bernesco“ у коме је све „più materia che spirito“ (Марти 1962: 229). Осим овога, употреба макаронског и колоквијалног језика који није строго преуређен у песнички израз, већ хитимично подражава говорни стил, такође упућује на бернеско песништво као матрицу, мада се ни овде не може занемарити појава да је Фоленго један од аутора у чијем опусу је макаронски канонизован као снажно изражајно средство.

Песма Антуна Казначића *Пад с товара* подсећа својом темом на Бернијеве сонете у којима се појављују животиње као јунаци. Међутим, осим пародичног моделовања ликова и читавих призора – у чему се може наслутити

отисак бернеског песничког искуства, све је обојено локалним колоритом (мотивски, језички и др.) у толикој мери да се ово дело са више разлога може посматрати у контексту традиције дубровачког песништва сличног типа, него ли компаративно самеравати према страном књижевности.

Уочљива је паралела између сатиричне поезије Франческа Бернија и сатире дубровачких поета XVIII и XIX столећа. Тесна веза текста и контекста, тј. релација поезије и социо-културног и укупног духовног миљеа један је од најважнијих чинилаца бернијевске сатире, засноване често на пародији (Марти 1962: 229). Исто важи за дубровачку сатиру. Као жанр, али и као често коришћен стилски модел сатиричне поезије, пародија је врста књижевног метајезика, када се у обзир узме строго ограничено поље литературе, али када се разматрање прошири на феномен карневализације стварности, пародија постаје метајезик културе и одређеног социјалног и историјског контекста (Морсон 1989: 63). Пошто дубровачку сатиру темељно одликује карневалско осећање света и тесна веза са реалношћу из које црпе теме, њено заснивање на моделативним поступцима пародије, бурлеске или гротескне сликовности и др, само оснажује саживљеност са културно-историјским контекстом који поезију овога типа оивичава, чинећи да она буде метајезик културе. Чињнице да је метајезик одређене културе заснован доминантно на локалној традицији која током времена прихвата наносе туђег у контакту, присваја их и преобликује према својим узусима, када је у питању дубровачка сатира, веома је важна за одређивање односа ове врсте песништва са бернијевском баштином. Јер, богата традиција књижевне сатире у Дубровнику укључила је у себе као једну нијансу израза, између више других, елементе бернеског певања, сублимирајући их у сусрету са сегментима поетике домаћег песништва. Стога се пре може говорити о бернеском типу хумора или песничке стилизације, него о бернеском типу песништва, као особеном жанру, у дубровачкој књижевности. Морају се увести извесна ограничења када се говори о слојевима бернеског песништва у књижевности Дубровника XVIII и XIX столећа јер остаје неразрешено питање у ком тренутку је дубровачка књижевност адоптирала бернеску традицију и сублимирала је у сусрету са домаћим поетским искуством. Одатле остаје отворена дилема да ли су дубровачки песници XVIII и XIX столећа контакте са бернијевским начином певања остварили непосредним додиром са изворном литературом или посредством дубровачке традиције која је раније апсорбовала поетичко-стилски концепт Бернија (в. Петковић 1950: 136–137; Павловић 1971: 324).

Осим овога, терминолошка лепеза, састављена од одредница „анакреонтско“, „макаронско“, „шално“, „тамашно“, „хероикомично“, „бернеско“ и др. у вези са сатиричним песништвом Дубровника препуна је рупа и стога неупотребљива. Поменути термини су превише уопштени („шално“), упућују једнострано на карактер хумора („тамашно“) или језичку стилизацију („макаронско“), своде разнолика дела на униформни образац („хероикомично“) или стилску нијансу („бернеско“) третирају као жанровско одређење. Стога пред књижевном историјом стоји задатак да систематски проучи и на основу строго утврђених критеријума типолошки класификује шаливо и сатирично

песништво уједно успостављајући дијакронију његовог развоја у књижевности старог Дубровника.

ЛИТЕРАТУРА

- Апендини 1802: F. M. Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, Ragusa: Martecchini.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Берса 1941: Ј. Bersa, *Dubrovačke slike i prilike*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Колендић 1960: П. Колендић, „Apendinijeve 'Notizie biografiche intorno ad alcuni scrittori illirico-slavi'”, у: *Зборник историје књижевности Одељења литературе и језика*, књ. I, Београд: САН, 31–43.
- Корсаро 1988: А. Corsaro, *Il Poeta e l'eretico. Berni e Il Dialogo contra i poeti*, Firenze: Le Lettere.
- Лонги 1983: S. Longhi, *Lusus. Il capitol burlesco nel Cinquecento*, Padova: Antenore.
- Марти 1962: М. Marti, *Dal certo vero. Studi di filologia e di storia*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Морсон 1989: G. S. Morson, Parody, “History and Metaparody”, у: *Rethinking Bakhtin: Extensions and Chalengs* (прир. Gary Saul Morson and Caryl Emerson), Northwestern University Press: Evanston, 63–86.
- Павловић 1971: Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Београд: Научна књига.
- Петковић 1950: М. Петковић, *Дубровачке маскерате*, Београд: САНУ.
- Превитера 1942: С. Previtera, *La poesisa giocosa e l'umorismo*, Milano: Vallardi.
- Пуцић 1852: М. Pucić, Marko Bruère Dérivaux, pesnik slovinski u Dubrovniku, Dubrovnik: *Dubrovnik, cvet narodnog knjižestva*, III, Dubrovnik, 13–14.
- Ромеи 1983: D. Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Padova: Centro 2 P.
- Ромеи 1985: D. Romei, *Introduzione*, у: Francesco Berni, *Rime*, Milano: Mursia.
- Ромеи 2007: D. Romei, *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513–1534)*, Roma: Vecchiarelli.
- Стојан 1993: S. Stojan, „Berneska poezija u Dubrovniku na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće”, Dubrovnik: *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, XXXI, Dubrovnik, 140–148.
- Storia della Letteratura Italiana IV. Cinquecento* 1966, Milano: Garzanti.

Славко В. Петакович

РЕАЛИСТИЧНО-БУРЛЕСКНЫЙ МИР БЕРНЕСКОЙ
ПОЭЗИИ ДУБРОВНИКА

(Резюме)

Одно направление сатирической поэзии Дубровника в XVIII столетии и на границе XVIII–XIX веков отличается некоторыми характеристиками бернесской поэзии. Влияние бернесской поэтики проявляется в особенном типе юмора и специфической стилизации элементов реальности в данной поэзии Дубровника. При этом в особом сочетании двух поэтических матриц – итальянской и Дубровника – теряется доминантная, поэтому здесь нельзя говорить об особенном жанре бернесской поэзии в рамках сатиры Дубровника, а только лишь об элементах берниевской поэзии в сатире старого Дубровника.

Мирјана Д. АРЕЖИНА*
Универзитет у Бањалуци
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ЛИРСКИ УМЕЦИ У ДУБРОВАЧКИМ ДРАМАМА Прилог прочавању превода Молијерових драма

У Дубровнику је у XVIII вијеку преведено преко двадесет Молијерових комедија. Том приликом текстови се нису дословно преводили, уносило се доста локалних карактеристика. Основни задатак превода био је адаптација – приближавање публици, локализација и актуелизовање стране драме, настојање да она дјелује као домаћа. Лирски умети из Молијерових драма (у оригиналним дјелима на француском) преводили су се на народни језик или су замијењени новим, написаним за одређену драму. То је био још један од начина којим се доприносило локалној обојености. Понекад су стихови преузети из народне лирике или испјевани по узору на њу, понекад преузети из неке пјесме неког дубровачког пјесника, или су подсјећале на љубавну поезију и мелодрамске стихове дубровачких барокних пјесника. Оригинални стихови унијели су освјежење у драме, доприносили су карактеризацији јунака, повећавали комичност или продубљивали емоције и као такви били разумљивији и ближи дубровачкој публици.

Кључне ријечи: Молијер, дубровачка комедија XVIII вијека, лирика, дубровачка драма.

Једна од особености дубровачких драма настајалих током три вијека огледала се у убацивању стихова или читавих пјесама различитог поријекла које су се на сцени рецитовале или пјевале. То је несумњиво био један од ефеката за постизање што боље атмосфере на сцени, шароликости, музичког доживљаја, хумора, карактеризације ликова и типова, живости и свјежине језика и сл.¹

Лирских уметака има у великом броју драма писаних прозом, прије свега у Држићевим комедијама у доба ренесансе, потом у анонимним комедијама XVII вијека, као и у читавом низу комедија у прози које су настајале

* arezina.mirjana@gmail.com

¹ У историји дубровачке ренесансе и барокне књижевности такође је карактеристичан и обрнут процес, односно дијелови неке драме издвојили су се из њене цјелине и као засебан дио пјевали или рецитовали. Тако самостални наставили су да трају, често губећи сваку нит са цјелином из које су преузети, накнадно препознавани само од стране ријетких познавалаца. (Поповић 1908: 262–266, Колендић 1926: 270–272, Kolendić 1922, Бојовић 1980: 188, Пантић а 1960: 20–22, Ћоровић 1921: 201–204).

у XVIII вијеку као прераде познатих Молијерових комедија. Лирски умци били су различитог типа: некада су то биле стиховане загонетке и шалви-ве краће пјесме преузете из народне лирике или испјеване по угледу на њу; дубровачки аутори (преводиоци) су у прерадама Молијерових комедија често умјесто препјевавања Молијерових стихова (у оригиналним дјелима на француском) те стихове замјењивали другим, испјеваним за ту прилику или „цитираним”, то јест преузетим из неке пјесме неког дубровачког пјесника. Често се у комедијама праве алузије на ауторе уметнутих стихова. Уз неке фрагменте напомиње се уз које се инструменте изводе.

Познато је да Молијерове комедије нису дословно превођене, већ су се радња и лица преносили у Дубровник, у његов живи говор и амбијент (Матић 1907: 140–150, Деановић 1972: 5–30) и те прераде преко двадесет Молијерових комедија у XVIII вијеку, по ријечима Злате Бојовић, чиниле су засебну, јединствену цјелину и појаву, традиционалним дубровачким начином „преношења” у језик „дубровачки” или „словински” током настајања у неколико деценија, посебним начином прилагођавања средини, времену и позоришту за које су стваране (в. Бојовић 2006: 133–137). Пажњу, свакако, привлаче и преводи оригиналних Молијерових стихова, често замијењеним домаћим, ближим или познатијим дубровачкој публици.²

Када је ријеч о стиховима, битни су и коментари који иду уз њих, прије него што се пјевају или рецитију одређене пјесме, из којих се сазнају многе појединости, између осталог, и уз које инструменте се пјевало. Превodeћи интерлудије из Молијерове драме *Принцеза од Елиде* (*La Princesse d'Élide*), преводилац оживљава у *Господарици од Елиде* пасторалну атмосферу у „забавама”, када се пјевају пјесме уз пратњу готово цијелог оркестра. Тако се на сцени пјева уз виолуне (врста виоле), виоле (виолине), флауте, ребекине (гудачки инструмент), тиорбе (нека тамбура), клавиџембала. Два су препјева нарочито успјела у овој драми, то су пјесме пастира Радмила, у којима тужи што није дотакнуо срце своје драге:

*Ти ме слушаш у мом вају,
о једина ма л'јепости;
али, вајмех, не пристају
моји труди, ме жалости.
Ја ухо тичем тве, госпоје,
ну не тичем срце твоје* (Деановић 1972: 251),

као и пјесма у којој је опјеван познат мотив из народне књижевности о пролазности, с том разликом што природи (у овом случају ливади) ново прољеће

² Сматра се да је комедија *Андро Ститикеца* једна од првих прерада Молијера у Дубровнику за коју се зна. Основ за њу биле су три Молијерове комедије у Кастелијевог преводу (Ђорђевић 2002–2003: 197–208). Стиховима који се појављују у овој комедији (*Давори ми, давори, о Кожица, курве сину! Жеља ти ме исплакати мошкателом трбушину!*), показује се однос личност која их пјева према другој, којој су стихови упућени. Слуга Ждеро помоћу поменутих стихова износи нетрпељивост према Кожици. У овом случају стихови су ушли као илустративни текст. Комедију је објавио Ђуро Керблер (Керблер 1938: 1–42).

враћа све што јој је зима одузела, док се човјеку изгубљена љепота и младост не враћају:

*О ливаде у кијем има
китно дубје, дробно цвијетје,
што вам мразна граби зима,
повраћа вам примал'јетје.
У вама се ваша опћена
види опета л'јепос сјати,
а мени се изгубјена
радос вику не поврати!* (Деановић 1972: 252).

Стих, ритам, као и лексика карактеристична за дубровачко пјесништво (*китно дубје, дробно цвијетје*), утицали су на то да је и препјевом повећавана локална обојеност.

Препјев стихова из *малахне пасторале* у комедији *Вукашн алити Љубав питур* такође је успио. Стихови попут *вај ти откривам ки је у мени; када немир мој приљутити; цијећ горке ме бољезни* (Деановић 1973: 8–13), подсјећају на тужење заљубљених пастира из дубровачких пасторала, док су у „канцонети” убачени стихови *јадан стрављен вене и блиједи* асоцијација на Чубрановићеву *Јеђунку*.

У литератури се почетак пјесме коју у комедији *Љубав лијечник* пјева Кристо, „оператур”, тумачио као реминисценција на завршне стихове из Гундулићеве химне слободи:

*Све злато од свијета
не може платити
овега секрета
изврсне помоћи.
Није хуђе немоћи
ку крати оздравити:
све што је у људџком зала пути,
срабим, гринти, фебри и гутти,
кузи истој на сву старну
лијек је ставно у орвијетану!* (Деановић 1972: 351).

али и као пародирање познатих Гундулићевих стихова јер су узвишени стихови о непроцењивости слободe постали у смијешном „кантању” апотекара приземна трговачка реклама (Ђорђевић 2011: 104–113).³ Ипак, најзанимљивији су стихови који су потпуно нови, испјевани за одређену комедију, као што је случај са комедијом *Мизантроп*. Сонет о нади у Молијеровом *Мизантропу* које говори Оронт, преводилац је замијенио двострукоримованим дванаестерцима и два осмерца. Ова измјена готово је незнатна у односу на наредну. Сматрајући стихове о нади лошим, као примјер бољих наводе се код Молијера следећи:

³ Ђорђевић истиче да је у прерадама Тудишевић правио алузије на дубровачке писце XVII вијека, а да је посебна мета његове ироније био Циво Гундулић, те да је имао комичне и ироничне алузије на Гундулићев еп и спјев, али и на његове драме.

*Да ми је краљ Париз дао,
свој големи град,
а ја мор'о своју драгу
да напустим млад,
краљ-Анрију ја бих рек'о:
На ти Париз твој!
Више волим моју драгу,
више волим, хој!* (Молијер 1950: 131).

Преводилац ове Молијерове стихове мијења оригиналним, испјеваним по узору на епску поезију:

*Еј да ми рече Осман царска глава:
„Бит ћеш господар свему Цариграду,
ал' не љуби Асан-булу младу,
ни доходи на целове к њоме”,
ја бих реко цару великоме:
„Ти господуј свему Цариграду,
ја ћу љубит Асан-булу младу.
Дарово бих још све благо моје
за целиват миле усти своје”* (Деановић 1972: 371).

Како је то било доба када је у Дубровнику цвјетала аркадска пасторала, када се почела посвећивати пажња нашим народним пјесмама, М. Деановић истиче да је то разлог што је преводилац *Мизантропа* стихове старинске пјесме и мотиве више волио замијенити нашим народним римованим десетерцима (Деановић 1972: 15), за разлику од Т. Матића који сматра да је преводилац сâм спјевао ове стихове према француским (Матић 1907: 81–86). Тешко је закључити да ли су то оригинални стихови преводиоца, с обзиром на то да је идеја оригинала и препјева иста, одрицање свег овоземаљског, па и владања великим градом или царством (Молијеру је то Париз, преводиоцу Цариград) или преузети из народа. Битно је да је ова замјена у епском духу сигурно имала већи ефекат код публике.

Од нарочите важности је, осим што Молијерове стихове преводилац мијења епским, и то што се у овом контексту спомиње дубровачки пјесник Перо Контиста, који је важио за лошег пјесника. Критикујући Марову неспретност у састављању стихова, Џоно га пореди са овим дубровачким пјесником: „Параш ускрснуо други Перо Контиста, само да је рима, а није складна верса врагутога.” (Деановић 1972: 371). М. Пантић забиљежио је да је Перо Контиста (1673–1720) важио у Дубровнику као „смијешни поета” и да је скоро ушао у тамошње изреке, те да су његови стихови толико звучали ужасно чак и овдје гдје су сви били одувијек толерантни према пјесницима. Иако данас не знамо ниједног Контистиног стиха, Пантић вјерује да су ове негативне оцјене тачне, јер Дубровчани нису често кудили пјеснике, а када се то ипак догађало, он је морао да буде изузетно лош (Пантић 1960а: 69–108). Интересантно је да преводилац уноси у ову драму још један осмерачки катрен који изговара заљубљени Џоно Маргарити:

*Љубит ћу те, ма љубави,
љубит ћу те, драг покоју,
дочим љувен плам растави
мога од тијела душу моју* (Деановић 1972: 390).

Ријеч је о сцени у којој је Цоно најнепосреднији и у којој изјављује љубав Маргарити. Превођилац је, вјероватно, хтио појачати његове емоције и овим стиховима које убацује, сличним из мелодраме Џ. Палмотића када про-трагонисти једно другом изјављују љубав.

Нови стихови уносе се и у комедији *Лијечник и за невољу*. Пјесму Мо-лијеровог јунака о флаши (*Le Médecin malgré lui*) превођилац је замијенио народном или испјеваном по узору на народну поезију. Петар, пијући, слави вино:

*Ово је вино црљено,
ово је лоза родила:
ни 'мо га, браћо, весело,
нека нас чује све село* (Деановић 1972: 406).

Стихови из комедије *Monsieur de Pourceaugnac* (први чин, десета сцена) не привлаче нарочито пажњу, написани у оригиналу на италијанском, задржани су и у преведеној комедији *Јовадин*. У суштини ни стихови из једанаесте сцене (други чин) не удаљавају се од оригиналних. Интересантно је да је дио стихова (*Votre fait/Est clair et net; / Et tout le droit / Sur cet endroit / Conclut tout droit*) преведен на италијански (*Il vostro fatto / è chiaro e netto, / et ogni legge / conclude e regge / in questo merito / con ugual diritto*), док је дио из исте сцене *La polygamie est un cas, / Est un cas pendable* одлично приближен дубровачкој публици преводом:

*Ко узимље двије жене
од вјешала достојан је* (Деановић 1973: 165).

У комедији *Илија Куљаш*, за коју је познато да се превођилац највише удаљио од оригинала (Матић 1907: 140–150) стихови доприносе карактеризацији главног јунака Илије Куљаша. Пјесма Молијеровог Журдена у комедији *Грађанин племић (Le Bourgeois gentilhomme)* о дјевојци за коју је погрешно мислио да је добра и лијепа, није лијепа, али у преводу су још нерафинованији стихови које пјева Илија Куљаш:

*Волио бих гристи
прислану јегуљу,
нег' тебе љубити,
смрдећу годуљу.
Л'јене су рудине,
још љепше планине...* (Деановић 1973: 177).

Они употпуњавају његову појаву, понашање, нарочито ако се узме у обзир и Илијин став о отпјеваном дијелу пјесме (*а лијеп ти бјеше*), и о остатку који је заборавио, а *чудновато бјеше*. Од самих стихова битнија је поједино-

ст везана за њих, *меитар од мужике* прије ове изведбе удара у *ребекину* (гу-дачки инструмент), што је потврда да се тај музички инструмент користио у Дубровнику у XVIII вијеку. И у тобожњем ритуалу именовања Молијеровог Журдена у *мамамушија* пјевају се неке пјесме. Слично оригиналу и у току Илијиног превођења у *мамалука* ријеч је о гротескним стиховима.⁴ Штета је што овдје преводилац није унио неке домаће гротескне стихове.

У *Ученим женама (Les Femmes savantes)* Трисетон, човјек од духа, да би одушевио присутне даме говори *Сонет принцези Уранији поводом њене грознице*, сонет, у ствари, преузет из *Галантних списа у стиху и прози* пјесника Котена (1662) и епиграм *Каруцама алеве боје које су поклоњене једној од његових пријатељица*, такође преузет од Котена.⁵ Преводилац је ове стихове замијенио осмерцима о *лачној Сунчаници*, именом које су често барокни пјесници помињали у својим пјесмама, баш због могућности поигравања њим:

*Кад је лачна Сунчаница,
њој мрзећа свака је храна;
ну сáм тратор и ружица
јестојска су ње избрана.*

*Ну ми реци, Сунчанице,
цвијећа зими кадне буде,
и кад само твоје лице
миле узцапти сред разблуде.*

*У тјескоћи од времена
што ћеш тада учинити?
уистину ћеш, мá љубљена,
сама себе изјестити (Деановић 1973: 294–295).*

Молијерову сцену из *Уображеног болесника (Le Malade imaginaire)* у којој Клеант и Анжелика у импровизованој опери говоре о својим узајамним осјећањима, преводилац у *Немоћнику од памети* проширује осмерачким катренима, римованим унакрсном римом. Аница и Цоно, преко протагониста из опере, Зорке и Миљена, изјављују љубав једно другом и немогућност остварења те љубави (*Ја те љубим проћ разлогу, / ер љубит те мени је сила; / не смјем љубит, а не могу / не љубит те, душо мила*) јер је отац обећао дати другом пастиру. Како признају да воле једно друго, Миљен је пресрећан (*Ер прид звијездам твојијех очи / дан уживам свјетлији веле, / нег кад сунце из источи / пружи здраке привеселе*). И на крају, Зорка обећава да ће увијек бити његова и попут некада петраркиста, који су истицали да ће прије сунце излазити на западу, него што ће његовим срцем друга владати, тако је и Зорка

⁴ *Mi star de là / e ti star qui, / Se non sapir, / ti respondir, / Se non sapir, / e ti tacir.*

М. Деановић је написао да по свој прилици ови стихови значе: „Ја ћу бити ту, а ти овдје; ако будеш знао, одговорићеш: ако не знаш, мучаћеш” (Деановић 1973: 200).

⁵ Како је примјетио преводилац Драгослав Илић (Молијер 1950: 249, 256).

сигурна у своју љубав: *Прије ће назад бистре рике / свој сврнути тијек оздала / и дубраве свеколике / усред морскијех поћи вала. / Него теби ја лажива / не уздржат дану вјеру, / и другому док сам жива / моју вјеру дат пастијеру.* Мелодрамска сцена много је развијенија него код Молијера. Како се из експлицитне дијалогике сазнаје да Аница одговара кантајући, преводилац је рачунао на ефектност ове сцене, како на љубавне стихове, тако и на музику, који су међу публиком сигурно имали поштовалаца, нарочито међу женским дијелом.

Сонет, написан у дванаестерцу, из драме *La Comtesse d'Escarbagnas*, у *Удовици* је прешао у шест осмерачких катрена. Ирис је постала Ракле, а Молијерова двострука мука (*double martyre*) дупли труд. Ријеч је, у ствари, о препјеву, који се, у суштини, не удаљава од оригинала. Попут раније поменутих успјелих препјева и ови осмерци римовани унакрсном римом, уз лексику из дубровачке лирике, уклопили су се у домаћу љубавну поезију на чије су стихове Дубровчани навикнути.

Уношење стихова и њихова природа (да ли су унесени потпуно нови стихови или су препјевани, не удаљавајући се много од оригинала) зависили су од аутора прераде, од њиховог односа према оригиналу, али и од њихове способности. Стихови се разликују по версификацији (различитих су дужина, различито организоване строфе и њихових рима). Настајали су у распону од неколико деценија, а аутори се различито испољавају у зависности од тога да ли су били пјесници или нису.

Оно што се засигурно може закључити јесте то да су стихови који се јављају у прерадама Молијерових комедија донијели освјежење у драме, чинећи их занимљивијим за гледање. Било да је ријеч о препјеву оригиналних или су у питању нови, написани за одређену драму, живост народног језика којим се стихотворило свакако је утицао на то да оне буду разумљивије и ближе народу, уз ове препјеве страна драма дјеловала је као домаћа. Сцена на којој се пјевало уз различите инструменте била је занимљивија, живља, па су и на тај начин стихови утицали на занимање публике за ове драме. Осим на постизање сценских ефеката, стихови су и у драматуршкој функцији имали важну улогу. Једна од значајнијих важности уметнутих стихова јесте и то да су се помоћу њих Молијерове драме уводиле у домаћу књижевност. Без обзира на различитост поријекла лирских уметака, као и на функцију коју се уметнуте пјесме у драмама имале, било да су као резултат давали смијех, појачавали епску ноту или мелодрамску патетичност, ова поезија одсликавала је још један паралелни ток и живот дубровачке поезије.

ЛИТЕРАТУРА

- Бојовић 1980: З. Бојовић, *Барокни песник Петар Канавеловић*, Београд.
 Бојовић 2006: З. Бојовић, „Анонимне комедије XVII века”, у: *Научни саста-
 нак слависта у Вукове дане*, 35/2, Београд, 133–137.

- Деановић 1933: М. Deanović, „Odrzi talijanske akademije 'degli Arcadi' preko Jadrana”, Zagreb: *Rad JAZU*, 250, Zagreb, 1–125.
- Деановић 1972: М. Deanović, *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija I*, SPH, knj. XXXVI, Zagreb: JAZU.
- Деановић 1973: М. Deanović, *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija II*, SPH, knj. XXXVI, Zagreb: JAZU.
- Ђорђевић 2002 – 2003: Б. Ђорђевић, „Два прилога за историју дубровачке комедиографије”, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 1–4, Београд, 197–208.
- Ђорђевић 2011: В. Ђорђевић, „Implicitna poetička stanovišta Marina Tudiševića”, у: *Molijer u Dubrovniku*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 104–113.
- Керблер 1938: Ђуро Көрблер, „Andro Stitikeca, komedija”, Zagreb: *Građa za povijest književnosti hrvatske* 13, Zagreb, 1–42.
- Колендић 1922: Р. Kolendić, „Ljubovnici, trogiriska komedija 17. vijeka”, *Život*, 22. II 1922.
- Колендић 1926: П. Колендић, „Једна Палмотићева патриотска песма”, *Прилози за књижевност VI*, 270–272.
- Колендић 1936: Р. Kolendić, „Dubrovačka komedija 'Vukašin' aliti 'Ljubav pitur'”, *Južni pregled*, 1, 7–10.
- Матић 1907: Т. Matić, „Molièreove komedije u Dubrovniku”, Zagreb: *Rad JAZU*, 166, Zagreb, 140–150.
- Молијер 1950: Молијер, *Изабране комедије*, Београд: Просвета.
- Павличић 1978: Р. Pavličić, *Tipovi upotrebe stiha u dubrovačkim preradbama Molièrovih scenskih djela*, Dani hvarskog kazališta, Split, 1978, 322–344.
- Пантић 1960 а: М. Пантић, *Дубровачки песник Антун Глеђевић*, Глас САН, ССXL, књ. 5, Одељење литературе и језика, 69–108.
- Пантић 1960 б: М. Пантић, „Стихови Палмотићеве 'Алчине' у једном љубавном писму из 1742. године”, *Зборник историје књижевности Одељење литературе и језика САН*, 20–22.
- Поповић 1908: П. Поповић, „О певању 'Јеђупке'”, у: *Zbornik u slavu Vatroslava Jagića*, Берлин, 262–266.
- Ђоровић 1921: В. Ђоровић, „'Павлимир' у Мостару”, Београд: *Венац*, књ. 7, св. 3, Београд, 201–204.

Mirjana D. Arežina

LYRICAL INSERTS IN THE DUBROVNIK PLAYS
A Contribution to the Study of Translation of Molière's Plays

(Summary)

In the XVIII century, more than twenty Molière's comedies were translated in Dubrovnik. However, texts were not literally translated but a number of local features were incorporated. Adaptation was the key undertaking of translation – bringing a foreign play up to date and closer to the audience, localizing and modifying it, attempting to make it act as local. Lyrical inserts from Molière's plays

(original works in French) were translated to the vernacular or substituted by the new ones, written for particular plays. It was yet another way to contribute to local color. At times, verses were taken from folk poems or they served as a model, sometimes they were taken from a poem by one of the poets from Dubrovnik or resembled love poetry and melodrama verses of Dubrovnik baroque poets. Original verses introduced novelty to plays, contributed to characterization, comical elements or deepened emotions and, as such, they were more comprehensible and closer to the audiences in Dubrovnik.

Тања О. РАКИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ИМЕНА У ЗБОРНИКУ НИКШЕ РАЊИНЕ

Разноврсност имена у *Рањинином зборнику* представља важну стилску особеност раног петраркистичког песништва. Осим што унеколико открива одлике песничког израза, богати ономастикон отвара могућности и за другачије визуе тумачења, јер упућује на дијалекатску слику простора, као и на културне обичаје тога доба. Истраживање позиције антропонима у унутрашњој структури дела показује да у *Рањинином зборнику* посебну важност има акростих, као најчешћа форма појављивања личних имена. Осим овог стилског клишеа, имена се појављују и у функцији досетке која неретко почива на тензији и игри личног имена и апелативног, доименског значења. Праћење функције и значења антропонима у *Зборнику Никше Рањине*, у ширем смислу, открива механизме онеобичавања нормативног песничког израза у петаркистичкој поезији.

Кључне речи: *Зборник Никше Рањине*, дубровачки петраркизам, ономастика, акростих, антропоним, досетка.

Богатство антропонима у дубровачкој петраркистичкој поезији открива се, у својој пуноћи и разноврсности, у *Зборнику Никше Рањине*. Ово обимно дело, које сабира поезију ране фазе петраркизма, чува у поетском руху запретене различите форме имена, као стилску константу карактеристичну за почетке литерарног израза у Дубровнику. Сложеност проучавања ономастичког регистра у *Зборнику Никше Рањине* огледа се у потреби да се истоветним аналитичким приступом истраже форме и значења имена код различитих песника, сабраних у овом рукописном делу, као што су: Шишко Менчетић, Џоре Држић, Мавро Ветрановић, Марин Христичевић, Мато Хиспани и група анонимних аутора (в. Решетар 1937: 2–95). Осим што *Зборник* спаја више песничких гласова, додатну потешкоћу у анализи представља њихова припадност различитим генерацијама петраркиста. Тако се, у овом најстаријем зборнику дубровачке лирике, налазе сачувани почеци дубровачког петраркистичког песништва, док се међу анонимним ауторима крију и млађи представници друге генерације (в. Петровић 1968: 54).

* rakic.tanja@gmail.com

У том смислу, истраживање антропонима у овом обимном зборнику, може показати трајање и стилску провенијенцију ове појаве, која својом учесталашћу унеколико прераста у законитост песничког израза раног петраркизма. Ако истражимо статистику појављивања антропонима, закључићемо да, баз сумње, више од трећине песама, а у *Зборнику* их има око 800, у некој форми садржи име, што не можемо тумачити као спорадично и индивидуално песничко решење, већ пре као устаљену норму и очекивани образац нормативног стила петраркистичке лирике (в. Бојовић 1992: 117–128). Важност женских имена у тумачењу поезике писаца у *Рађинином зборнику* уочио је већ Милан Решетар, наводећи да се у поезији Шишка Менчетића може пронаћи читав један „мали харем” сачињен од разнородних женских имена:

Neiskrenost M-ćevih riječi očito se pak vidi u velikome broju ženskih imena što ih je on sklapao u akrostihe, po čemu se vidi koliko je bilo raznih gospoda i vila kojima je on posvećivao svoje pesme i svoju ljubav. Naravski, i sve te razne M-ćeve ljubavi nisu bile ozbiljne, ali svakako između bar 12 žena što paradiraju u negovim akrostihovima Kata ga je najviše zanosila, jer je њeno ime (u raznim oblicima) 66 puta upotrijebio za akrostih [...] (Решетар 1937: 92).

Велики ономастички регистар сачуван у петраркистичкој поезији *Рађининог зборника* јесте недовољно истражен простор који, својим богатством, нуди различите визууре тумачења – почев од анализе форме и функције имена у књижевности тога доба до различитих културолошких истраживања, у којима имена добијају статус својеврсних сведочанстава о обичајима времена (в. Стијовић 1997: 203–209). Имена су, према Шимуновићевим речима, „адресе кроз простор и време” трагови памћења на дијалекатско окружење и обележја социјалних група, те, у том смислу, ономастикон *Зборника* може открити и трагове културолошких и језичких норми (Шимуновић 2009: 126). Отргнути из контекста литератног дела и специфичне функције коју у њему имају антропоними се могу тумачити изоловано, као трагови специфичних обележја петнаестог и шеснаестог века.

Сагледавање значења имена открива „нешто од неизречених суштина најчешће запретених [...] и тешко испољивих другим средствима књижевне комуникације” (Стојнић 2002: 75). Разноврсност личних имена у раној фази дубровачког петраркистичког песништва унеколико онеобичава нормативност поезике која је условила мали лексички фонд, са великим бројем сталних епитета и глагола. Женска имена у *Зборнику*, на пример, уносе у поезију локални колорит, алузије на народну књижевност, као и слојевитост у сам поступак рецепције, јер се попут загонетке крију у акrostиху. Важност именослова у *Зборнику* огледа се, пре свега, у томе што спада у ред оних особености дубровачког песништва које указују на умешност и оригиналност у имитирању италијанских узора. Истовремено, богати регистар имена открива и уплив различитих књижевних традиција које се препознају у множини извора коришћених приликом именовања.

Истраживање имена у петраркистичкој поезији открива и бројност њихових функција у делу, почев од поређења и метафора, до симболичког сажимања индивидуалног искуства у личном имену. Различита историјска, античка, библијска имена у петраркистичком изразу појављују се, најчешће,

у функцији слављења лепоте госпе или њених врлина, при чему она, по устаљеном обрасцу, надмашује узоре, те се индивидуални љубавни доживљај поставља изнад општих вредности. Томе је, у литератури, већ посвећена велика пажња (в. Касумовић 1913: 153–236). У раду ћемо се ограничити на истраживање имена која су у директној вези са интимним искуством лирског субјекта и предметом његовог певања, занемаривши скупину библијских и античких имена.

Сабирање властитих имена у *Зборнику Никше Рађине* твори најзначајнију и најразноврснију ономастичку скупину, чија је стилска функција вишеслојна, а изворно порекло разнородно. Разноврсност имена карактеристична је за прву генерацију петраркиста, посебно за поезију Шишка Менчетића, који је, у форми акростиха, сачувао завидан фонд дубровачких женских имена различите етимологије. У *Зборнику* се може избројати више од тридесет имена, најчешће позиционираних у форми акростиха, који је често и критеријум за повезивање песама у мање скупине. [...] *ja sam utvrdio da u њему има нека групација и толико што је и њему неколико сад већих, а сад маних група pjesama што имају исти akrostih (...)* Paja, R. 618 –620, Luja, R. 621–664 *Kata (44pjesme!)* [...] (Решетар 1937: 31).

Према етимолошком пореклу и изворима из којих су потекла, женска имена у *Рађинином зборнику* деле се на: календарска, народна и античка. Разноврсно порекло имена показује напоредно постојање народне и италијанске традиције, те сложене путеве повезивања елитистичког кода петраркизма са народним антропонимима. У тумачењу порекла народних и календарских имена у *Рађинином зборнику* корисно је консултовати ономастичка истраживања Асима Пеца, који указује на херцеговачку антропонимију следећих женских имена: Ана, Цвијета, Добрила, Јела, Јелица, Мара, Марија, Милица (в. Пецо 1985: 615–621). У анализи Пецо полази од становишта Александра Белића: „до краја XV века развитак је дубровачког језика идентичан са херцеговачким; а од тога времена, иако се то не може за њ рећи у потпуности, ипак је он и даље, нарочито до краја XVII века, огледало онога што се дешавало и у херцеговачком дијалекту” (Белић 1951: 203). У закључним разматрањима Пецо уочава да су имена простог народа, која проналази у исписима дубровачког архива, иста као у Херцеговини, у чему види још један аргумент за становиште да је у основи дубровачког говора источно-херцеговачки дијалекат (в. Пецо 1985: 615–621). Ова женска имена проналазимо и у *Српском рјечнику*, а за која начелно у предговору Вук каже да „живе и данас у народу српском” (Стефановић-Караџић 1818: 18). Ономастички регистар петраркистичке поезије умногоме подржава тезу о источно-херцеговачкој језичкој бази, поклапајући се, једним делом, са наведеном „листом” женских имена коју је Пецо навео – имена Мара, Марија, Јела, Цвета заступљена су у великом броју у *Рађинином зборнику*.

Ако истражимо на којим местима се у *Рађинином зборнику* имена појављују, приметимо њихово присуство у готово свим фазама петраркистичког романа, а најчешће у песмама које опевају лепоту госпође. Песме са акростихом изостале су само у поезији са мизогинском и религиозном

тематиком, јер се поступком именовања фигура жене поставља у центар поетског интересовања, што се коси са основним идејама мизогиније и верске духовности. У Менчетићевој поезији, на пример, најчешће је име Ката, које се појављује у разнородним петраркистичким стиховима, при чему се може уочити правилност – песме са овим акростихом неретко почињу реторским питањем, са најчешће употребљаваним следећим упитним речима: „како”, „колико”, „крозач”, „камо”. Акростих је, дакле, имплицирао одређена стилска средства, намећући устаљена песничка решења која мире правила формалног устројства и смисаоне целовитости. Популарност имена Ката може се објаснити и подражавањем страмбота, јер је сачињено од четири гласа, што је имплицирало и избор других имена у *Рађинином зборнику*, као што су: Анка, Мара, Пера, Вита и др. Честа су и имена која садрже осам гласова, у складу са наведеним захтевима стиха: Катарина, Николета, Анухлица и сл. Иако присуство акростиха најчешће није дубље семантички мотивисано, употреба овог поетског украса постављала је одређена правила унапред датих словних кодова, а то је пак усмеравало и значењске потенцијале песме. Преко имена се тако испуњава нормативни захтев поетике да се дисциплином израза може доћи до пуне песничке умешности.

Иако су антропоними најчешће коришћени произвољно, јер не постоји спона између значења и акростиха, у ретким случајевима могу се уочити сложенији односи. Акростих тада прекорачује границу „спољашње опне” и учествује у креирању поетског значења. Име Марија ће се, тако, у Менчетићевој поезији, појављивати у песмама које опевају лепоту госпође, док ће се име Мандалијена, према очекивању библијског обрасца, у песми број 126, везати за опис плотских жеља. Оваква врста повезивања, ипак, мора остати на нивоу претпоставки, јер не постоје дубље везе између акростиха и самог значења песме, изузев законитости понављања.

Ефекат досетке у песмама које варирају исто или сродно име, у акростиху или песми, почива на звуковном поклапању хомонима, или пак, са друге стране, на преводу имена на основно значање. Песма број 758, са акростихом Ника, развија тему о победи госпоиној и љубавном тријумфу, што кореспондира са призивањем античког имена богиње победе. Истовремено, Дуња Фалишевац истиче постојање игре двозначности лексема „Ника” и „ника”. У питању је хомонимни пар личног имена и неодређене заменице: *Nika te porazi, rad nike umiru / cjeć nike uzdasi život moj zatiru*¹ (в. Фалишевац 2009: 91). Име Пера (песма број 4) доводи се у везу са „переним стрилицама”. У песми број 102, која нема испуњен акростих, сусрећемо се са обраћањем: *Perice, u krilu izvidaj sokola / ti ka mu sla strilu iz ličca ohola*. Поигравање са звучношћу хомонима „Пера” и „пера” бива повезано са Аморовим стрелама, што прави читаву мрежу асоцијација на лично име. У песми број 834 сусрећемо се са необичним акростихом који спаја два имена, спојена симболички тако да представљају љубавни пар: „Пера Нико”, а поменуто женско

¹ Наши наводи према: *Pjesme Šiška Menčetića i Gore Držića i ostale pjesme Raninina zbornika*, Stari pisci hrvatski, knjiga II, Zagreb, Tisak nadbiskupske tiskare, 1937, 503.

име се, изнова, повезује са „прикрасним стрилицама”. Својеврсна досетка присутна је у 697. песми *Рањиног зборника* у којој се акростих Јела повезује се са сликом жене чија се ванредна божанска лепота пореди са Еленом, а семантичко поигравање очитује у повезивању античког слоја песме са фоном народне књижевности које име Јела призива.

Пример који илуструје поступак превођења имена на основно, етимолошко значење јесте 734. песма *Рањиног зборника*, чији је аутор непознат, а у којој се акростих Фиора (итал. fiore – цвет) управо повезује са типизираним поређењем драге и цвета, на чему се у песми два пута инсистира. Госпа је описана као „цвит румени”, а лирски субјект због неузвраћене љубави „јак цвитац усахну”.² Повезивање акростиха и значења песме постиже се и поступком понављања акростиха у самом тексту песме. Тако се варира име Вита (број 147), а у већ поменутој песми непознатог песника из *Рањиног зборника*, број 758, име Ника, појављује се двоструко, и као спољашња форма, и као интегрални део песме. Усамљен је случај повезивања акростиха и значења поетске творевине у 226. песми, где се у акростиху крије име Грациоза, а у песми појављује име Аница. Италијанско име у наведеној песми има функцију епитета који појачава слику о госпоиној лепоти, чија је снага сажета у значењу овог имена, што, опет, рачуна на ерудицију читаоца.

Као једна од изражајних могућности појављује се и акростих у падежном облику, што упућује на закључак да је смисао песме био значајнији од формалног устројства. У том смислу, могу се издвојити акростихови: Като (песма број 380), Петруњелице (песма број 63), Анухлици (песма број 423). Ове облике можемо тумачити, условно речено, као грешке настале услед немогућности да се помире захтеви акростиха са семантичком логиком, што упућује на песничка ограничења на плану стилске спретности. Међутим, форма вокатива призива и тон обраћања и кореподенције, те се у овом падежном облику најчешће налазе женска имена која се појављују и у унутрашњој структури. Помен имена у вокативу у спољашњој организацији песме има функцију да имитира форму обраћања реципијенту којем је песма намењена, што појача личну интонацију. Необична је форма акростиха: Марова Пера, Џоретова, Шишмундова. Присвојни генитив подсећа на начин именовања жена у патријархалном систему Рагузе, где се након личног имена додаје име оца, мужа или господара у придевској форми (в. Стојан 2002: 243).

Осим женских имена у акростиху у *Рањинином зборнику* велику групу сачињавају и ауторска имена, која својим присуством у формалној организацији песме упућују на потребу да се истакне интимна димензија поезије.

² Ова игра речи навела је Лука Паљетка да претпостави да се иза тога фикционалног имена крије Фиора, рођена Мажибрадић, а да је аутор песме Марин Држић, који ју је познавао и посветио јој две познате песме: „У смрт од Фјоре Мартинове Шумичић” и „Epiraphio” (В. Паљетак 2009: 123–125). У прилог овој тези Паљетак проналази стилске сродности са другим Држићевим делима, као и препознатљиву „држићевску” лексику. Пошавши од методологије Мирона Флашара, Паљетак показује на још једном примеру како акростих може послужити као путоказ у књижевно-историјским истраживањима, те може расветлити питање ауторства. Када су овакви закључци по среди, чини се да им ипак недостају убедљивија аргументација и фактографски докази, па тумачење остаје на нивоу хипотезе.

Овим поступком укида се раздео на линија између лирског гласа и аутора, а наизглед строга нормативност петраркистичког израза, која је изграђена на принципима општости и универзалности, бива приближена појединачном искуству. Овај стилски манир у Менчетићевој поезији присутан је у различитим облицима. Акростих Шишмундо појављује се у песмама које одликује исповедна интонација у описивању доживљаја љубавне патње. Осим облика Шишмундо, појављује се и облик Шишмундус (песма број 311) и пуно име Шишмундо Симон ди Менси (песма број 361). Уочава се у овим акростиховима и манир времена да се имена „италијанизују”, те да се припадност одређеном елитистичком културном коду објави и поступком именовања које тако прераста праксу означитеља, откривајући неке суштинске особености субјекта (в. Стојнић 2002: 72).

Ауторско име у акростиху доминантан је манир у поезији Џора Држића. У *Рађинином зборнику* више од тридесет песама крије акростих Џоре, који је вариран на неколико различитих начина. Осим облика у номинативу, појављује се, у великом броју и облик генитива Џоре и Џорета, који својом граматичком формом наглашавају својеврсну припадност поезије аутору, као и датив Џори. Акростих Џоретина налази се и песми број 522, која у средиште поставља лепоту госпе и ефекат који она оставља на лирског субјекта. Како би унео динамику у предвидљив акростих, Држић мења падеже, а уводи и форму обрнутог акростиха. Појавиће се у његовим песмама и пуно име Џоре Дирса (551, 562, 637). Најсложенији облик акростиха код Држића пронаћи ћемо у песми број 517, где почетна слова стихова откривају реченицу „Милос Џоре жели”, која представља и својеврсну поенту песме. Спољашњи оквир, у овој песми са именом аутора, није само празна форма именовања, већ учествује равноправно у формирању значења, што је онеобичена функција акростиха.

За разлику од Менчетића, Држић дисциплиновано варира само једно – сопствено име, што је посве другачије од богатог каталога женских имена у Менчетићевом делу. Ако бисмо акростих поставили као поредбени критеријум у тумачењу Менчетићеве и Држићеве поезије и ова стилска особеност би недвосмислено потврдила постојање раздео на линије која их поставља у позицију опонената, што је и у литератури рано потврђено (Решетар 1837: 90).

Осим форме акростиха, у *Рађинином зборнику* богата ризница имена присутна је и у досеткама. У духу девизе *Nomen est omen* лирски субјект у имену госпе проналази упориште које потврђује глорификоване врлине. Досетке се, као и у случају акростиха, очитују у поигравању са звуковним слојем, те враћањем имена на апелативно значење. Властити називи имају општу реч у основи која их, према становишту Владислава Лубаша, чини тешко преводивим, јер подразумевају матерњу мелодију језика у реализацији досетке (Лубаш 2002: 27). Чест клише у овом песничком поступку јесте указивање на снагу божанске промисли која је утицала да се име госпе покаже као симбол карактера. Тако, у песми број 98, име Дражица открива „zašto је sve draga”. На исти начин, у песми 221, повезује се карактер госпе са именом: *Doj, višni moj Bože, veliku t' ima moć' / poznati tko može što će biti ali doć; / kako*

je on poznal, kad javi svit ovu, / tko jo' je ime dal da Slavom nu zovu. Име Слава открива суштину госпине природе која лепотом заслужује славу, а која је, са друге стране, и разлог њене гордости. У песми Џора Држића *Од јеле у гори јур дубак наравни* име Јела се, такође, појављује у својеврсној игри метафоричног и примарног значења. Иако се овај стилски поступак појављује у Петраркином *Канцонијеру* кроз свеприсутно поигравање са значењем имена Лаура, Држић је на инвентиван начин, у духу свог језика и традиције, преобразио ово имитативно начело (в. Бојовић 1992: 119–128). Име Јела у поредбеној релацији са дрветом показује уплив формулативних модела народне књижевности.

Богатство имена у *Рањинином зборнику* део је стилског манира, који је јењавао током петраркизма, да би у зрелој фази имена готово нестала у петаркистичкој лирици. Писци треће генерације намерно ће избегавати форму именовања, како би превазилажењем појединачног искуства и интимног тона, песмама дали дидактичну или универзалну ноту. Промена функције основних имена у зрелом и позном петраркизму може се пратити анализом стилске употребе устаљених имена. Тако ће се име Ника, често појављивано у *Рањинином зборнику*, јавити касније и у сложенијим и измењеним поетским значењима. Код Николе Наљешковића сусрећемо инвентивну употребу акростиха Ника у песмама број 4, 5, 78 (в. Ђорђевић 2005: 78). Како је Ника име Наљешковићеве супруге, акростих добија двоструко значење – стилски је украс, али и посвета. На семантичком плану, међутим, Наљешковић не одустаје од овешталих петраркистичких манира користећи „исти репертоар израза, слика и мотива које је употребљавао у десетинама песама које је испевао идеалној драгој” (в. Ђорђевић 2005: 78). У позном петраркизму, у песми Динка Златарића, *Ника чини дар од свога зрцала божици Венери* име Ника постаје носилац значења пролазности лепоте жене, која нема квалитет божанског трајања, јер се изграђује у опозицији са Венером, симболом вечне лепоте, што представља антиципацију барока. Име Ника не призива више алузивно своју античку етимологију, већ пре неодређену заменицу „ника”, односно нека, чиме се појачава идеја о неумитној пропадљивости свег људског.

Током петраркизма употреба антропонима доживљава динамичне промене, удаљавајући се све више од етимологије која је имена примарно креирала и трасирала њихове семантичке могућности у литератури. У *Рањинином зборнику* антропонимијски обрасци подразумевали су, у основи, поступак враћања на првобитно значење имена, док се у позном петраркистичком певању овај поступак избегава. Са променом стилских модела мења се и учесталост антропонима који ће, током времена, од манира постати спорадична појава. У раном петраркизму појавиће се галерија женских имена, што појачава утисак о јединствености сваког опеваног љубавног искуства и његовој веродостојности, јер поступак именовања у акростиху неретко наглашава везу између ауторског и лирског гласа. Популарност имена препознаћемо код различитих ствараоца, те ће нам присуство „Решетаровог женског харема” на својеврстан начин повезати хетерогену структуру *Рањининог зборника*.

ЛИТЕРАТУРА

- Белић 1951: Александар Белић, *Око нашег књижевног језика*, Београд: СКЗ
- Богдан 2003: Томислав Богдан, „Још један рјесник Ранјинина зборника”, *Zagreb: Umjetnost riječi*, XLVII, 1–2, 67–83.
- Бојовић 1992: Злата Бојовић, „Зачеци дубровачке ренесансне поетике”, *Зборник у част Војислава Турића*, Београд: Просвета, 119–128.
- Бојовић 1996: Злата Бојовић, *Динко Рађина*, Београд: Просвета, 7–67.
- Ђорђевић 2005: Војан Ђорђевић, *Nikola Nalješković dubrovački pisac XVI veka*, Београд: Institut za književnost i jezik, Filozofski fakultet u Nišu
- Касумовић 1913: Ivan Kasumović, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku lirsku poeziju*, *Zagreb: Rad Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti*, 153–236.
- Лубаш 2002: Vladislav Lubaš, *Studije iz srpske i južnoslovenske onomastike i sociolingvistike*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Паљетак 2009: Luko Paljetak, „Акростихом до аутора”, *Zbornik radova sa znanstvenog skupa „Zbornik Nikše Ranjine”*, *Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti*.
- Петровић 1968: Svetozar Petrović, *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, *Rad JAZU*, knjiga 350, *Zagreb: Izdavački zavod JAZU*, 1968.
- Пецо 1985: Асим Пецо, „Херцеговачко-дубровачка ономастичка препли-тања”, *Нови Сад: Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, 615–621.
- Решетар 1937: Милан Решетар, „Uvod”, у: *Pjesme Šiška Menčetića i Gore Držića, i ostale pjesme Ranjinina zbornika*, SPH 2, *приредио Milan Rešetar*, *Zagreb: Tisak nadbiskupske tiskare*, 2–95.
- Стефановић-Караџић 1818: Вук Стефановић-Караџић, *Српски рјечник, Сабрана дела Вука Караџића*, Књига друга, *приредио Павле Ивић*, Београд: Просвета.
- Стијовић 1997: Светозар Стијовић, „Развој српске ономастичке науке у последњој четвртини века”, Београд: *Јужнословенски филолог*, LIII, 203–209.
- Стојан 2003: Slavica Stojan, „Ženski nadimci u starom Dubrovniku”, *Dubrovnik: Anali*, 41, 243–258.
- Стојнић 2002: Мила Стојнић, „Лична имена и њихова функција у књижевном делу”, *Нови Сад: Зборник Матице српске за славистику*, 62, 75–92.
- Фалишевац 2009: Dunja Fališevac, „Dosjetka, domišljatosti igre riječima kao formalne i semantičke sastavnice Ranjinina zbornika”, *Zbornik radova sa znanstvenog skupa „Zbornik Nikše Ranjine”*, *Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti*.
- Шимуновић 2009: Petar Šimunović, *Uvod u hrvatsko imenoslovlje*, *Zagreb: Golden marketing / Tehnička knjiga*.

Tanja O. Rakić

A CONTRIBUTION TO ONOMASTICS IN *ZBORNIK NIKŠE RANJINE*
[*NIKŠA RANJINA'S MISCELLANY*]

(Summary)

The profusion of names in *Ranjina's Miscellany* presents an important stylistic trait of early Petrarchan poetry. Most often, names appear in the form of acrostics, a stylistic convention visible in all *Miscellanies'* poets. Apart from this stylistic cliché, names also function as puns, often relying on the tension and play of a personal name and its appellative, original meaning. This paper investigates the functions and meanings of anthroponyms in *Ranjina's Miscellany*, which, in a wider sense, reveals the mechanisms of defamiliarization of the normative poetic expression in Petrarchan poetry. In the research of this stylistic trait, we also show how anthroponyms reveal the dialect image of space in old Dubrovnik, and keep safe, in a condensed form, the cultural customs of the XVI century.

Milica JAKÓBIEC-SEMKOWOWA*
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ДУЧИЋ ИСТИ А ВРЕМЕ ДРУГАЧИЈЕ

Један од највећих српских песника прве половине 20. века је после Другог светског рата постао аутор сувише компликован и непожељан. Преглед школских уџбеника за основну и средњу школу показује какво је место Дучић заузео у књижевном канону, а преглед популарних издања избора песама потврђује да су избори били идеолошки мотивисани. Многи и важни делови Дучићеве песничке баштине постали су доступни широј књижевној публици тек крајем 20. и почетком 21. века. Друго битно питање је распоред акцената у интерпретацијама и конфронтација данас креираног лика песника са сликом коју је формирала критика током његовог живота.

Кључне речи: Дучић, канон, песме, уџбеници, књижевна критика, идеолошке мотивације, издавачка пракса.

Основни проблем овог разматрања може се свести на питање места Јована Дучића у српском књижевном канону (или канонима), што захтева бар најкраћу дефиницију овог термина. Одавно је књижевни канон значао списак књига, које треба да прочита сваки образовани припадник одређене нације, док данас можемо говорити о идеји коју носе припадници једног друштва или народа, идеји утемељеној у институцијама и друштвеној пракси. Са мало емфазе може се рећи да су канони заставе (Линденберг 1990: 2)¹ којима се служе друштва и народи, ради опредељења својег националног идентитета и културног родослова. Формирање књижевног канона може бити условљено многим факторима: међу најважније спадају историјски, идеолошки, културни и естетски. У пољској књижевности 19. века нпр. формирање канона збивало се по принципу одржавања националног идентитета под окупаторском влашћу. У односу на српску књижевност прве половине 20. века може се приметити доминација естетских принципа које су формирали модернисти са Богданом Поповићем на челу. Иако је постојање канона неизбежно, јер служи сваком народу као ризница, резервоар културних вредности, треба се сложити са мишљењем Катрин Штоктон (в. Вилчек 2004) да поред канони-

* milica.semkow@gmail.com

¹ Аутора овог поређења, Херберта Линденберга (H. Lindenberger, 1990) цитирају и Andrea Lanoux (Lanoux 2003: 18) и П. Вилчек (Вилчек 2004).

зовања неких аутора канон води ка маргинализацији других, често због, на први поглед, невидљивих разлога.

Једна од најосновнијих форми функционисања књижевног канона су школски уџбеници који синтетизирају мишљење књижевне критике и историје књижевности за широку публику. У праву је Андреа Лану кад каже да „у уџбеницима имамо званични канон” (Лану 2003: 18). У овом раду ће бити показани резултати трагања Дучићевог присуства у читанкама за основну и средњу школу после Другог светског рата. Преглед изабраних уџбеника ми је омогућио фонд Народне библиотеке Србије. Из ове перспективе канон значи збирка текстова познатих – преко едукације – најширем друштвеном кругу. Овај едукациони контекст припада још ширем – друштвено-политичком. „Уџбеници синтетизују све информације за широку публику” (Лану 2003: 12), примећује А. Лану.

Други део рада ће бити посвећен прегледу увода у популарне Дучићеве антологије намењене књижевној публици – од педесетих година прошлог века, до почетка 80-их година, све док се нису појавила критички припремљена издања са научним, стручним описом и анализом. Прво овакво филолошки припремљено издање текстова је 1969. припремио Меша Селимовић и Живорад Стојковић (Дучић 1969), која га је двадесет година касније прегледао и допунио (Дучић 1989). Између обе две едиције је за Матицу српску 1984. године Бошко Петровић изабрао и приредио *Песме* служећи се првим издањима Дучићеве лирике (Дучић 1984).

Још за свог живота Дучић је био примљен на српски Парнас као један од највећих репрезентаната модерне. Ово место му је признао пре Првог светског рата Богдан Поповић у уводу за своју познату *Антологију*. Није чудно да је у *Читанци за четврти разред средњих школа* из 1938. Јаша Продановић сместио три песникових текста. То су два фрагмента песничке прозе *На мору* (Дучић 1938: 4) и *Човек и пас* (Дучић 1938: 181) који могу да буду доказ песниковог савршенства у сликању пејзажа и песма *Новембар* (Дучић 1938: 78) – тмурна слика касне јесени и типично декадентске позе („...не знам зашто тражим да се скријем / И негде плачем дуго, дуго, дуго”). Какав је преокрет наступио током наредних неколико година може се видети по *Читанци за III и IV разред гимназије* (Латковић 1946) штампаној одмах после рата, 1946. године. Нема овде ниједног Дучићевог текста иако има говора о модернизму. Нова идеологија тражи нове изборе књижевних дела: поред великих светских писаца (искључиво из источног блока: Мицкјевича, Пушкина, Чехова, Лава Толстоја, Алексеја Толстоја, Карела Чапека, Ивана Вазова, Мајаковског) аутор је, Видо Латковић, сместио и Милована Ђиласа и Алексеја Стаханова.

Вратимо се, ипак, основној школи. Први пут се Дучић појављује у уџбенику за 7. разред основне школе тек 1959. Кратку песму *Подне* (Дучић 1959: 229) – („Над острвом пуним чемпреса...”) прати анализа стилских особености и кратка белешка о писцу да је користио француске узорне, да су му главне теме природа, љубав и смрт и да „Сва су му дјела по облику извандредно дотјерана” (Антош, Букша 1959: 229). Иста песма је присутна и у другим

уџбеницима; 1968. је у Београду изашао уџбеник за 6. разред основне школе; поред ове песме Петар Гудељ је сместио слику – цртеж лица песника и прву кратку информацију: „наш значајни песник, рођен је 1874. године у Требињу, у Херцеговини, умро 1943. Песме му се одликују складним обликом, богатством слика и музикалношћу. Огледао се и у прози, есеју и путопису. Најважнија су му дела: *Песме, песме у прози, Градови и химере*” (Гудељ 1968: 287). Наредно, загребачко издање књиге за 7. разред су 1971. године припремили исти аутори као и 1959. и пренели су исти текст са истим коментарима (Дучић 1971: 228).

Кратку песму *Ветар* („Прену се као птић у џбуну...”) из циклуса *Сунчане песме* одабрали су аутори сарајевског уџбеника за седми разред основне школе 1962. године (Дучић 1962: 29) и 1970. године (Дучић 1970: 35) као пример песничке слике пејзажа богате стилским фигурама. Следеће године ипак, исти аутори у уџбенику за шести разред основне школе навели су песму *Шума* („Сва сунцем шума испуњена...”) са кратком белешком о писцу којем су признали велике заслуге у усавршавању „песничког израза у југословенској поезији и обогаћивању је бројним новим мотивима” (Сенић и др. 1971: 171). У новосадском уџбенику 1977. године наведено објашњење до песме *Оморина* („Препукла земља једва вапи...”) први пут упозорава на садржај, временску појаву суше, а не само на богата стилска средства (Пешут, Бучковић 1977: 92) као и пример из београдске читанке из 1978. године где је наведена песма *Село* („Виторог се месец заплео...”) (Дучић 1978: 35) која припада најпознатијим и најбољим песничким сликама приморског пејзажа. Аутор уџбеника штампаног у Београду 1978. године приступачно објашњава многе метафоре.

Преглед изабраних уџбеника намењених најширем читалачком кругу, ђацима из основне школе, доводи до закључка да је презентација песничког опуса једног од највећих мајстора српске поезије више него скромна што се може тумачити спецификом ове поезије пре свега мисаоне, са многим алузијама везаним за високу културу. Много чешће се појављују песме Алексе Шантића што се може објаснити родољубивим и социјалним темама и једноставнијим, скромнијим песничким фондом речи. На најширем нивоу образовања Дучић је забележен само као мајстор песничке вештине.

Уџбеници за средњу школу намењени омладини на рубу зрелости постају одмах после рата, као што је било раније показано, позориште идеолошких игара. Песник који је своје последње године живота провео и умро у САД-у; не кријући мрзовољу према комунистичком партизанском рату, песник јавно аристократског кова никако се није могао наћи у званичном канону лектире за омладину. Ипак, није било могуће отети уметничке вредности његовим песмама, пре свега пејзажној лирици, и зато у сарајевској читанци из теорије књижевности за први разред гимназије појављује се опет *Ветар* (Дучић 1978: 31) и *Село* (Дучић 1978: 82–83).

Мало ширу панораму Дучићеве лирике налазимо од 60-их година прошлог века у београдским читанкама намењеним трећем разреду гимназије (*Читанка* 1978). Поред типично пејзажне лирике обојене трунком меланхолије

попут *Поднева*, *Јабланова*, *Звезда*, *Заласка сунца* и *Сунцокрета* приређивачи су сместили програмску декадентску декларацију *Моја поезија* („Мирна као мрамор, хладна као сена...”), одломак критичке анализе Богдана Поповића о Дучићевом *Сунцу* из *Плавих легенди* (с. 127–136), песникову биографију и есеј Милана Кашанина *Усамљеник* са питањима за интерпретацију (с. 169–174). Вреди забележити фрагмент информације о песмама које су „само-анализе рафинираних друштвених стања, до крајности субјективистичке и друштвено неангажоване” што је у овом времену могло звучати као оптужба ублажена мало даље реченицом: „Он је песник лепоте, песник осећања природе и љубави, најснажнијих осећања људских, и мислилац у исто време” (Димитријевић, Вученов 1978: 164).

Мањи избор песама предлаже сарајевски уџбеник (*Јабланови*, *Лето* „Окићену лозом и цвећем од мака / Срео сам је...”, *Срце* „Срешћемо се опет...”) али у објашњењима појављује се нови мотив – Дучић је „понио и слике херцеговачких и приморских пејзажа” (Кољевић и др 1980: 155). Аутори примећују такође „модерну осјећајност”.

Родољубље као једна од битних особина Дучићеве лирике појављује се тек у наше време као нпр. у уџбенику штампаном у Српском Сарајеву (Читанка 2001). Аутори наводе текст *Химне победника* (Дучић 2001: 54), обрађајући пажњу на „интелектуализацију родољубиве лирике” чиме је Дучић „потврдио да је пјесник свога народа” (Читанка 2001: 55). О песми *Јабланови* је дат коментар Милана Кашанина да је она доказ „новог сензабилитета” и „прекида с фолклором и песништвом Средње и Источне Европе” (Читанка 2001: 54). Остале песме – *Сунцокрети*, *Морска врба* и *Моја поезија* – служе као пример песничке вештине и модернистичког, декадентског сањарења..

Присуство Дучићевих песама у постојећим (до 1998.) школским програмима и уџбеницима постало је такође тема књиге Виолете Јовановић *Поезија Јована Дучића у настави* (Јовановић 1998), у којој ауторка поред кратке карактеристике песниковог опуса предлаже методички најефикаснији модел наставе. Према актуелном програму Дучић је један од најважнијих представника српског модернизма као аутор љубавне, дескриптивне, родољубиве и мисаоне лирике. У едукационом канону је заузео припадајуће место.

Преглед послератних Дучићевих збирки отвара избор песама који је 1956. направио Ели Финци (Дучић 1956). У краткој напомени после текста редактор антологије најављује да је „одустао од намере да [...у овој књизи одабраних стихова] прикаже Дучићеву поезију у свој многостаности њених идејних стремљења, разноврсности мотива и диференцираности поступака и изражаја” (Финци 1956: 165) сматрајући да би већи избор „у читаву меру снизио уметнички интензитет поетског дела Јована Дучића”. О самом делу каже да је типично за „развојне тенденције наше поезије и за друштвене аспирације једног слоја интелигенције у том времену”. Редактор се служи као подлогом *Сабраним делима* из 1929. и последњом књигом *Лирика* из 1943, али „без журбе и без жаљења” пропушта скоро цео циклус *Царски сонети* и све *Дубровачке поеме* „необично карактеристични за мисаоно осећајну оријентацију Јована Дучића, за ону његову тежњу у поезији, као и у животу, уосталом, коју бисмо

без нарочитог подвлачења могли окарактерисати као прециозну, монденску решершу у ултранационалистичке аспирације” (Финци 1956: 166). Има ових склоности и у другим текстовима, додаје издавач, али „не добијају апсолутну превагу”. (Финци 1956: 166). Нема у овом избору *Плавих легенди* јер се у њима „изразито показују варљиве артистичке претензије Дучићеве, али и јасно испољавају артифицијелност инспирације и химерично-аристократски или псеудофилозофски мотиви фантазије” (Финци 1956: 166). У Финцијеву избору било би то „свакако на штету Јована Дучића као песника” (Финци 1956: 166). Резултати редакторске бриге да би Дучић био потпуно прихватљих у идеолошком смислу своде се на оштру селекцију песама и на једнострану, упрошћену слику песника – главног репрезентанта српске модерне.

Следеће године у серији заслужној за српску културу „Српска књижевност у сто књига” објављен је том *Песме, путописи, есеји* у избору и са предговором Борислава Михајловића-Михиза (Дучић 1957), који на почетку признаје да је Дучић „једини можда савршени песник у читавој нашој поезији” (Михајловић 1957: 7), да је његова „поезија била реакција на дотужалост у певању нашег класичарског, романтичарског, патриотског и патријархалног 19. века” (Михајловић 1957: 9), да је приближио Србију Европи и постао полазна тачка за даљи развој, али истовремено додаје Дучићевој заоштавштини многе критичке примедбе. Омаловажајуће звучи реченица о песниковим идеалима: „Највиши су му идеали били калиграфија у поезији, каријера у култури и у дипломатији” (Михајловић 1957: 7), као и о емоционалности: „Дучић у својој поезији умире од финоће, презире туђе јаде, хоће да буде декадентан, симулира морбидност” (Михајловић 1957: 11), а такође о мисаоним вредностима: поезија „углавном је остала насукана на спрудове конвенционалне филозофије вертеризма” (Михајловић 1957: 12), „мисаоно стандардна, оскудна, без унутарње енергетике речи, без асоциација, наслућивања. [...] Али је зато јасна, доречена, дефинитива” (Михајловић 1957: 12) – додаје на крају.

Избор песама у овој књизи је ипак, много репрезентативнији у односу на претходну; Михајловић је дао три примера из циклуса *Царски сонети*, четири *Дубровачке поеме*, две *Плаве легенде* и шест песама из последње збирке *Лирике*. На тај начин се слика Дучићеве поезије проширила на родољубиву и на рефлексивну лирику. Опширна Дучићева биографија и библиографија радова о њему допуњују ово издање.

Један од најслуженијих издавача Дучићевих песама је Зоран Гавриловић (1926–1990). Прва књига (Дучић 1960) којом је почео своју авантуру са Дучићем била је мала свеска (84 страница у џепном формату) песама са уводом. Гавриловић признаје да су Дучић и Ракић „отворили широм прозоре ка великој поезији Запада, Француске нарочито и наше дубоке поетске корене и сокове оплеменили и рафинирали виртуозношћу и мером” (Гавриловић 1960: 5). Главни мотиви ове поезије су природа и љубав, а осећања – горка илузија, меланхолија и туга што је изазвало шок за малограђанску публику којој је песник морао плаћати трибут. Сагласно са овом карактеристиком у збирци су се нашле само песме о љубави и природи и две *Плаве легенде: Човек и нас и Сунце*.

Још ужи избор песама се налази у малом тому који су 1965. припремили Василије Калезић и Владан Недић (Дучић 1965). У кратком поговору

ипак вреди забележити две важне опаске. Прва се тиче сталног усавршавања Дучићевог опуса а друга последње књиге лирике из 1943. године која „представља, према оцени неких критичара, један од најважнијих резултата у његовом песничком стварању” (Калезић, Недић 1965: 109).

Друго Гавриловићево издање (Дучић 1966) разликује се од првог само још мањим размером – 55 страница – садржина је остала иста.

Крај 60-их година доноси неочекиван број наредних издања међу којима има и популарних и критичких.

Прву опширну збирку Дучићеве лирике је за „Српску књижевну задругу” припремио Милан Кашанин (Дучић 1968), чији је увод објективан, лишен идеолошких оптерећења. Критичар пише и о медитеранској традицији, којој је био песник потчињен и о религиозности коју је постигао током живота и о родољубивом заносу у *Царским сонетама* и циклусу *Моја отаџбина*, о усамљености и смрти. О последњим песмама „пуним светлости” написао је да „имају мисаону и звучну лепоту псалмодија црквених мелода” (Кашанин 1968: XXV). Међутим песме из 1943. године нису одвојене; издавач их је спојио са циклусом *Вечерње песме*. На крају књиге налази се огромна и добро сређена библиографија. Може се рећи да ово издање – намењено више стручњацима него просечним љубитељима поезије, укључује Дучићеву поезију у званични канон српске историје књижевности.

За ширу читалачку публику изашао је исте године избор песама у издавачкој кући „Просвета” (Дучић 1968). Аутор увода, Перо Слијепћевић доказује колико је велики пут песник прешао од наивности ка савршенству, пише о сталном дотеривању песничког дела, о мелодији стихова. Поред добро изабраних примера Дучићевог песничког опуса наведене су усмене и мишљења Милана Ракића, Вељка Петровића и Миодрага Павловића.

Исте године је изашла још једна Дучићева збирка са уводом Живорада Стојковића (Дучић 1968) где има говора и о слави коју је песник постигао током живота („од младости слављен ... одвећ блистав, одвећ допадљив” (Стојковић 1968: 7), и о трагичном родољубљу о којем је под крај живота певао у песмама штампаним у „Америчком Србобрану”. У избору песама ипак нема ништа од тога, а и циклуси *Царски сонети*, *Моја отаџбина*, *Дубровачке поеме* и *Плаве легенде* нису донети у целини.²

Наредне 1969. године ново издање избора Дучићеве поезије је опет припремио Зоран Гавриловић (Дучић 1969). У проширеном уводу су се нашли подаци о последњим годинама живота аутора *Плавих легенди* који је тада постигао „мудрост човека који је [...] постао дубоко свестан да се поезијом могу поткадкад откривати најдубље тајне постојања”, али је рат створио и од њега „малог политичара, заслепљеног, ваљда непознавањем ситуације” (Гавриловић 1969: 6). Тај Дучић – према Гавриловићу – „писац покадкад отровних памфлета – не може засенити Дучића песника” (Гавриловић 1969: 6). Следеће неизмењено издање са уводом Гавриловића изашло је 1973. године (Дучић 1973).

² *Царски сонети* – 5 текстова, *Моја отаџбина* – 3, *Дубровачке поеме* – 5, *Плаве легенде* – 4.

Прво право критичко издање Дучићевих *Сабраних дела* под уредништвом Меше Селимовића и Живорада Стојковића почиње од књиге *Песме* штампане у Сарајеву 1969. године (Дучић 1969). Поред текстова груписаних у циклусе смештене су опширне напомене издавача, хронологија и библиографија а такође критички текстови Дучића о другим песницима и многих песника о Дучићу. И у овом издању *Лирика* (све песме, 22 текста) није смештена према хронолошком реду и налази се после *Вечерњих песама*, пре *Плавих легенди*.

Опширан избор Дучићеве лирике и есеја о песницима допуњен коментарима најбитнијих критичара и књижевника XX века припремио је 1971. године Живорад Стојковић (Дучић 1971) за серију „Српска књижевност у сто књига”. У поређењу са издањем из 1957. у истој серији може се рећи да су исправљене тешке заблуде и неспоразуми, а слика Дучића полако се приближава истини.

Међутим, овај пут ка истини није још био једноставан. Као одјек преминулих времена и строге идеолошке цензуре може се третирати увод у малу књигу Дучићевих песама *Слутње у самоћи* коју је у Букурешту 1978. издао Славко Веснић (Дучић 1978). У кратком уводу издавач признаје савршенство стиха и стила, али и ту види и „пуно голог вербализма, фразерства, извештачености, лажног сјаја и одсуство емоције и топлине а понекад и понављања” (Веснић 1978: 10). Признаје такође да ова магија речи понекад открива тајне живота и привлачи „примесама fine ироније” нарочито у *Дубровачким поемама*. Али став песника према отаџбини – према Веснићу – нарочито под крај живота, подлаже оштрој критици. „Штета је што се на свом животном путу није и придржао истина исказаних у [...] стиховима [као нпр. *Химна победника*]. У тмини нацистичког ропства, у Другом светском рату, Дучић није умео да подигне или прохвати буктињу истинске борбе за слободу (...), већ се нашао у редовима оних који су се поиграли са чашћу у дугом и сврстали се у редове непријатеља свога народа: као такав, избегао је у Америку, где је и умро” (Веснић 1978: 12–13). Зато и у избору песама: „ваља се оградити од њега за поступке који му не служе за част, који су, у критичким тренуцима, штетили његовој земљи и њеној ослободилачкој борби” (Веснић 1978: 15). А могло би се чинити да под крај 70-их година, после многих српских едиција, овакав стил већ анахроничан. Можда још није био у Румунији?

Исправљањем својих властитих недоумица и омашака бави се Зоран Гавриловић у наредном издању из 1979. године. Надовезујући на високу оцену коју је Дучићевим песама дао Богдан Поповић, тврди да је песник плаћао дуг малограђанском укусу „који је лебдео на површини историјске равни” (Гавриловић 1979: 5) и кад је био на овој равни – био је сноб и малограђанин. Током Другог светског рата – додаје даље – „дефинитивно, политички и идеолошки, стао на страну поражених” (Гавриловић 1979: 6), што се могло десити и што се може оправдати. Несумњиво је међутим остао родољуб, само што се определио „на страну оних који су ову нацију издали” (Гавриловић 1979: 6). У даљем разматрању Гавриловић обраћа пажњу на последице ових песникових избора: „Одмах после рата, после револуције, Дучић је био брисан из историје наше књижевности; то су били они први, груби

постреволуционарни потези који су можда били неизбежни, али у сваком случају штетни по прави однос према књижевности” (Гавриловић 1979: 6) и такав став према песнику траје. „До дана данашњег” – констатира Гавриловић – „остао некако непопуларан, честа мета многим незадовољницима, још чешћи узрок за распре о декаденцији и неукусу које је он у неким својим песмама увеличивао, за обрачуне са митовима традиције итд.” (Гавриловић 1979: 7). Била би штета, закључује издавач, да се политички фактори преплићу са књижевним јер историја српске књижевности не може без Дучића још и због његових размишљања о поезији (ту следи цитата „песма је чин раван највишим принципима сазнања” (Гавриловић 1979: 13) и њеној функцији у друштву.

Друга битна запажања, први пут формулисана за широку читалачку публику, у популарној, скромној књижици, тиче се рефлексивне лирике писане под крај живота. Песме о Богу (писаним великим словом!) као Демијургу, покретачу и Првом Уметнику сведоче о естетизацији Бога (Гавриловић 1979: 32). Дучић је „Од тривијалности до космичких тема, непрестано изазивао принцип вредности живота само кроз естетизацију, само кроз лепоту која, у својој суштини, и није ништа друго до доброта и љубав” (Гавриловић 1979: 34).

Из данашње перспективе може изгледати некако чудно да су се ове храбре, оштро формулисане речи нашле у малој, скромној књижици у цепном издању. Свакако баш оваква издања имала су најшири одјек у читалачкој публици; о њима се може говорити да су утицала на формирање канона.

Издавач и коментатор последњег у овом прегледу избора Дучићеве лирике је Милован Данојлић. У издавачкој кући „Слово љубве” 1979. године је штампан том *Сто песама* (Дучић 1979) допуњен подацима о песнику Пере Слијепчевића (*Живот*) и успоменама Пеђе Милосављевића *Био сам Дучићев секретар*. Данојлић припада послератном покољењу младих песника који су били школовани на уџбеницима о којима већ је било овде говора. Али као већина младих који су пробали и сами да се баве писањем (у овој средини је била популарна реченица „први се дучићи у воду бацају”), Дучић је био узор, помало и на инат званичном курсу. Данојлић спомиње да крајем 50-их година „о некадашњем кнезу српских песника говорило се онда с насртљивим презиром. Сазнали смо да је био каријериста, скоројевић, политички грешник, дипломата ненародних влада... Да се од требињског сиромаша пробио до високих почести, угледа и богатства”. И даље „Свакоме је било допуштено да га омаловажава. Њега, а с њим и естетику Богдана Поповића, која га је у књижевности устоличила, ваљало је за сва времена одбацити” (Данојлић 1979: 6). Издавач избора описује даље свој пут ка Дучићу, пут који је водио од открића појединих песама као *Натпис*, *Дубровачки поклисар*, *Царски сонети*. Сто песама је Данојлић групирао у хронолошком реду наводећи наслове појединих циклуса. Као и његови претходници није издвојио песме из последњег циклуса *Лирика*; шест добро одабраних песама припада *Вечерњим песмама*. Можда је то учинио намерно да одвојене не упадају у очи.

До канонске слике Дучића која се крајем 80-их година полако приближава правом портрету захваљујући критичким издањима и многим стручним

анализама, драматичне деведесете године прошлог века су додале још један битни елеменат. Пуним је гласом проговорио песник – родољуб. Први пут су штампани у Србији његови политички есеји писани током рата за „Амерички Србобран” (Дучић 1991), а поводом сахране песникових остатака пренетих из САД-а, 22. октобра 2000. године, прештамpane су његове религиозне песме настале у Америци као нпр. *Молитва*: „Помилуј, Свемоћни...” (Дучић 2001: 93). Срећом, ни у недавним тешким временима ни сада, није дошло до злоупотребе дела написаних под крај живота. Може се рећи да је постигнута пуна равнотежа што значи да је Дучићево место у српском књижевном канону чврсто утемељено.

ЛИТЕРАТУРА

- Антош, Букша 1959: А. Antoš, J. Bukša, *Ruke domovine*. Zagreb.
- Веснић 1978: [предговор у:] Дучић 1978.
- Вилчек 2004: P. Wilczek, *Kanon jako problem kulturey współczesnej*. Gazeta Uniwersytecka UŚ nr 4(122) 2004 <http://gu.us.edu.pl/node/22336>. 07.08.2012
- Гавриловић 1960: [предговор у:] Дучић 1960.
- Гавриловић 1969: [предговор у:] Дучић 1969.
- Гавриловић 1979: [предговор у:] Ј. Дучић, *Песме*, Београд.
- Гудељ 1968: П. Гудељ, *Крила та земља*, Читанка за 6.разред основне школе, Београд.
- Данојлић 1979: [предговор у:] Дучић 1979.
- Димитријевић, Вученов¹³ 1978: Р. Димитријевић, Д. Вученов (ред.) *Читанка* за 3. разред гимназије, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Дучић 1938: Ј. Дучић, „На мору”, „Новембар”, „Човек и пас”, у: Јаша М. Продановић, *Читанка за четврти разред средњих школа*. Београд.
- Дучић 1956: Ј. Дучић, *Песме*. Избор направио Ели Финци. Београд.
- Дучић 1957: Ј. Дучић, *Песме, нупописи, есеји*. Избор и предговор Б. Михајловић. Библиотека „Српска књижевност у сто књига”, Нови Сад–Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Дучић 1959: Ј. Дучић, „Подне”, у: А. Antoš, J. Bukša, *Ruke domovine*. Zagreb.
- Дучић 1960: Ј. Дучић, *Песме*. Увод З. Гавриловић. Београд.
- Дучић 1962: Ј. Дучић, „Ветар”, у: О. Хаџић, Ј. Марек, Н. Сенић, *Читанка за седми разред основне школе* Сарајево.
- Дучић 1965: Ј. Дучић и М. Ракић, *Песме*. Приредио В. Калезић и В. Неђић, Београд, Просвета.
- Дучић 1966: Ј. Дучић, *Песме*, Избор и предговор З. Гавриловић. Београд.
- Дучић 1968а: Ј. Дучић, *Песме*. приредио М. Кашанин. Српска књижевна задруга. Београд.
- Дучић 1968б: Ј. Дучић, *Песме*. Приредио Ж. Стојковић, увод П. Слијепчевић. Београд, Просвета.
- Дучић 1969а: Ј. Дучић, *Песме*, Увод З. Гавриловић, Београд.

- Дучић 1969б: Ј. Дучић, *Песме. Сабрана дела* књига 1. Уред. М. Селимовић, Ж. Стојковић, Сарајево, Свјетлост.
- Дучић 1970: Ј. Дучић, „Ветар” у: О. Hadžić, J. Marek, N. Senić, *Nad književnim djelom*. Čitanka za sedmi razred osnovne škole. Sarajevo.
- Дучић 1971а: Ј. Дучић, „Подне” у: А. Antoš, J. Bukša, *Ruke domovine*. Zagreb.
- Дучић 1971б: Ј. Дучић, *Песме. О песницима*. Уред. Ж. Стојковић, Српска књижевност у сто књига. Нови Сад – Београд.
- Дучић 1973: Ј. Дучић, *Песме*. Увод З. Гавриловић. Београд.
- Дучић 1978а: Ј. Дучић, „Ветар”, Село, у: П. Гудељ, *Ведар дан*, Читанка за шести разред основне школе, Београд
- Дучић 1978б: Ј. Дучић, *Слутње у самоћи*. Одабране песме. Букурешт.
- Дучић 1979: Ј. Дучић, *Сто песмама*. Избор и предговор М. Данојлић. Београд, Слобо Љубве.
- Дучић 1984: Ј. Дучић, *Песме*. Изабрао и приредио Б. Петровић, Нови Сад, Матица Српска.
- Дучић 1989: Ј. Дучић, *Сабрана дела* Прегледао и допунио Ж. Стојковић, Београд–Сарајево БИГЗ Свјетлост, Просвета.
- Дучић 1991: Ј. Дучић, *Верујем у Бога и српство*. (ред.) Д. Брајковић. Титоград.
- Дучић 2001а: Ј. Дучић, „Химна победника”, у: *Читанка* за трећи разред гимназије и стручних школа, (ред.) Љ. Николић, Б. Милић, 1. изд., Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево.
- Дучић 2001б: Ј. Дучић, „Молитва”, у: Д. Брајковић, *Повратак Јована Дучића*. Београд.
- Јовановић 1998: В. Јовановић, *Поезија Јована Дучића у настави*, Београд. Завод за уџбенике и наставна средства.
- Калезић, Недић 1965: [предговор у:] Дучић 1965.
- Кашанин 1968: [предговор у:] Дучић 1968а.
- Кољевић и др.⁵ 1980: S. Koljević, B. Milanović, R. Vožović (ред.) *Čitanka za III razred gimnazije*, Sarajevo, Svjetlost.
- Лану 2003: А. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865*. Przełożyła M. Krasowska. Warszawa.
- Латковић 1946: Д-р В. Латковић, *Читанка за III и IV разред гимназије*. Београд.
- Линденберг 1990: Н. Lindenberger, *The History in Literature: On Value, Genre, Institutions*. New York.
- Михајловић 1957: [предговор у:] : Дучић 1957.
- Пешут, Бучковић 1977: П. Пешут, М. Бучковић, *Сунце у очима*, Читанка за шести разред основне школе, Нови Сад.
- Сенић и др 1971: Н. Сенић, Ј. Марек, О. Хацић, *Над књижевним дјелом*. Читанка за шести разред основне школе. Сарајево.
- Стојковић 1968: [предговор у:] Дучић 1968б.
- Финци 1956: [предговор у:] Ј. Дучић, *Песме*. Избор направио Ели Финци. Београд.

- Читанка ¹³1978: *Читанка* за 3. разред гимназије (ред.) Р. Димитријевић, Д. Вученов, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Читанка 2001: *Читанка за трећи разред гимназије и стручних школа*, (ред.) Љ. Николић, Б. Милић, Српско Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Штоктон: Stockton K. B., *Feminist Questions about the Literary Canon. у: The Victorian Web: Literature, history, & Culture in the age of Victoria* <http://www.victorianweb.org/gender/canon/femcan3.html> 07. 08. 2012.

Milica Jakóbiec-Semkowowa

TIMES HAVE CHANGED, DUČIĆ HAVE NOT

(Summary)

One of the greatest Serbian poets of the first half of the twentieth century became difficult and uncomfortable for the authorities after the Second World War. There was less than little of him in primary and secondary schools students books and the analysis of popular editions of his works reflects the ideological motivation of the selection made by editors. Numerous and important aspects of Dučić's poetry had remained unknown to the public until our times. The second important question is the interpretation of Dučić's poems in popular editions of his works published in the second half of the twentieth century in comparison to the picture created by contemporary literary critics.

Ранко Д. КОЗИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

МИСТИЧКО-МАГИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ФИЛОЗОФСКОЈ ПОЕТИЦИ *СЕНКИ ПО ВОДИ* ЈОВАНА ДУЧИЋА

Ова студија има за циљ да укаже на досад неистражене аспекте Дучићеве поезије који, осим што омогућавају повезивања најширег могућег спектра, у себи садрже нимало безначајан потенцијал да се поезика највећег представника српске модерне сагледа у дубинској перспективи историје стила и, сходно томе, филозофски утемељи. У збирци *Сенке по води*, као уосталом и у целом песничком опусу Јована Дучића, присутни су елементи мистике и магије филозофске провенијенције које чаробни ритам и заносна музика стиха потискују у други план, при чему накнадно на видело излази нимало чудна и сасвим закономерна подударност између садржине и форме, између магије мисли и магије речи. У овој студији настојали смо да исцрпимо све могућности које пружа примена херменеутичког метода, тј. да дешифрујемо поезику и композицију збирке и да је комплексно изложимо, ослањајући се на резултате до којих смо дошли одгонетањем идејних предлогака целе Дучићеве поезије, који су махом платонске и плотинско-новоплатонске провенијенције. Тако смо на крају добили једну духовно-историјску линију на којој је, што је прецизније могуће, учтано Дучићево дело, линију која нам открива на први поглед необичну подударност поезика великог српског песника и једног од највећих представника мистичког правца у књижевности, управо Новалиса самог.

Кључне речи: Композиција и поезика *Сенки по води*, мистика, платонизам, новоплатонизам, Новалис, херменеутика, филозофска поезика.

Кад су у питању песнички опус Јована Дучића и видови његове рецепције било би веома целисходно већ на самом почетку навести једно универзално искуство које говори о нашем односу према делима писаним с највећим естетским и стилским претензијама, у која без икакве сумње спада и Дучићева лирика. Њега у узорној формулацији доноси највећи представник византијске реторике 12. века, полихистор и дворјанин Михаил Псел. Лепота речи у знаку највишег степена музичке хармоније, којом одишу говори највећег хришћанског беседника Григорија из Назијанза, доводи га у стање готово потпуне зачараности која га спутава да продре у теолошки и филозофски смисао дела: „Кад год читам неко његово дело бивам преплављен неисказивом лепотом стилске чари. Често одустајем од онога што сам наумио и

* kozic.ranko@open.telekom.rs/rkcozic@eunet.rs

остављама по страни теолошке мисли и бивам усхићен лепотом речи која ме запањује попут свежег мириса пролетњих ружа и бивам потпуно омађијан од стране осета; иако сам сасвим свестан да сам заведен и омађијан ја волим и нежно љубим оног који ме је омађијао. Ако сам приморан да своју пажњу са стила преусмерим на теолошки смисао ја болно осећам стање у којем нисам више омађијан и овај додатак оплакујем као чисто лишавање.²¹

И доиста, сваки покушај да се дешифрирају композиција и поетика, да се открију и утврде аналогije, метафоричка поља и тематска преплитања нужно нас одваја од магије речи, што по правилу са собом носи одвећ болно осећање лишености. У случају Дучићеве поезије, као што је уосталом случај и са сваким класичним делом, то осећање је варљиво, зато што нам поминути мисаони напори могу донети добитак вишег реда који је раван чистом драгуљу, а то је филозофска основа целог његовог песничког опуса у којем *Сенке по води* заузимају истакнуто место. Не бисмо поступили нимало одговорно када бисмо се задржали само на магији речи, будући да је Дучићева лирика производ једног веома напрегнутог посматрања које се сада силом прилика а posteriori и нама самима намеће као *modus procedendi*. То у нашем случају значи напрегнуто, тј. херменеутичко трагање за елементима ауторове самоинтерпретације онако како се они испољавају у композиције збирке, аналогijaма и песничким сликама, чиме ће се могућност грешке у тумачењу свести на најмању могућу меру. Стога би, управо због исказане тежње за егзактношћу, најсврхисходније било да се крене од самог распореда песама, не само због изузетно истанчаног осећања за композицију, него исто тако и због саме филозофске основе која стоји у њеној позадини и без које није могуће разумевање сублимне лирике² најученијег српског песника.

Ако се само изузме завршна песма, збирка *Сенке по води* показује већма упадљиву симетрију у распореду кључних, тј. поетолошких песама, које су раздвојене једна од друге готово идентичним размаком, тако да после почетне (*Залазак сунца*) следе осма (*Јабланови*), седамнаеста (*Поезија*) и завршна двадесет прва (*Самоћа*), с тим што треба имати у виду битну разлику у односу на композицију античких песничких збирки у којима почетне, средишње и завршне песме добијају централни значај. У *Сенкама по води* свака песма има изузетан поетолошки значај, а поменути избор од четири кључне песме наметну се, осим из суштинских, исто тако и из чисто практичних разлога,

¹ Ἐρωγ' οὖν ὁσάκις αὐτῷ ἐντυγχάνω ... ὥρας ἀμυθήτου πληροῦμαι καὶ χάριτος καὶ καταλιπῶμαι πολλῶν περὶ ὃ ἐσπούδακα καὶ τὸν νοῦν τῆς θεολογίας ἀφείς τῆ ῥοδωνιᾷ ἐνεαρίζω τῶν λέξεων καὶ κλέπτομαι ταῖς αἰσθήσεσιν· καὶ γινώσκω ὅτι κέκλεμμαι, εἶτα δὲ ἀγαπῶ καὶ καταφιλῶ τὸν συλῆσαντα. κἂν ἀναχωρήσαι τῆς φράσεως ἐπὶ τὸν νοῦν βιασθῶ, ἀλλ' ὅτι μὴ καὶ αἰθὴς συλῶμαι καὶ ὡς στέρησιν τὴν προσθήκην ὀδύρομαι. ἔστι γὰρ τὸ κάλλος αὐτῷ τοῦ λόγου οὐχ οἶον ... ἀλλ' οἶον τὸ ἐκ μουσικῆς ἑναρμόνιον (Mayer 1911: 3, 46–59).

² Чини се да је то био идеал који је Дучићу највише лежао на срцу, како се може закључити из његовог есеја о Иви Војиновићу (Дучић 1989: IV, 288–289) у којем се констатује велика празнина у целој европској књижевности управо кад је реч о сублимној лирици: „Велика поезија то су само извесна места из Дантеа и неке строфе из Петрарке, и неки делови из Шекспира и неки стихови из наших народних песама ... Међутим, најлепша је песма баш она која изгледа да је писана само за једно људско биће, за најсавршенијег читаоца ... Али се пише сублимно само кад се гледа у натчовечно и у идеал”.

будући да оне, између осталог и због већег херменеутичког потенцијала садржаног у себи, у извесној мери олакшавају тежак задатак тумачења Дучићеве лирике.

Већ у почетној песми збирке *Залазак сунца* имамо у емфатичком скраћењу схему мистичког успона, сада ограниченог на своју иницијалну и завршну фазу. Поглед песника великом се брзином удаљава од конкретне стварности заласка сунца над реком, у знаку сивих и дречавих боја и промуклог и какофоничног звука воденичног точка, како би уронио у бескрајна, океанска прострaнства света која се сада сликају у чаробној идили „блиставих сенки смарагдових гора”. Осим контраста река – море, од пресудне важности за поезику великог песника, како ћемо видети у даљем току излагања, у овој се кључној песми налази и још једна врло важна представа, наиме она о далекој и непознатој драгој која у блиставој сенци поменутих гора, поред циновских статуа сфинги и у једној врсти козмичке симпатије плаче за њим, далеким драгим. Појава сфинге, која је сама по себи симбол загонетке и мистике, у овом контексту знак је да и представу чаробно лепе далеке жене треба да схватитимо као символ и персонификацију суштински и онтолошки лепог, што је и крајњи циљ мистичке контемплације, онако како се јавља у Платоновом *Симпосиону*, конкретно у Сократовом говору, претечи целе потоње европске мистике (Rist 1988: 193).³ У њему се слика пут ка спознаји до које се долази у једној врсти степенастог и спиралног успона који почиње посматрањем лепоте једног конкретног људског тела а затим и свих лепих тела, а завршава се у једном одлучном заокрету од телесног ка духовном и у контемплацији институција, лепих уметности и наука, и коначно науке над наукама, какво је Лепо по себи⁴. Овај говор садржи две констатације од пресудног значаја за сваку мистику, наиме то да је људски живот вредан живљења⁵ једино ако посматрамо ово Лепо по себи као и то да у свему постоји суштинска сличност са сваком другом ствари⁶, што ће у виду представе о души света наћи свој потпуни одраз у Платиновој мистици, и у крајњој инстанци, на посредан начин и у делу нашег песника.

Насупрот томе за чисто чулну љубав резервисан је тоналитет ха мола, тј. тоналитет смрти, што се види из чињенице да се кључни моменти у животу заљубљених, било да је реч о познанству или сусрету, пољупцу или повратку, сликају у туробним и тамним бојама. Тако су сусрети у знаку туге, хладноће, мртвих ружа и неме тишине, познанства у сенци злослутног шума јесењих вода и свеопште журбе за мрењем, а сваки пољубац у знаку смрти једне ми-

³ “We should note at once that the methods of Plotinus are strictly spiritual: he advances by thought and by the paths laid down in the *Symposium*”

⁴ Τοῦτο γὰρ δὴ ἐστὶ τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικά ἰέναι ἢ ὑπ’ ἄλλου ἄγεσθαι, ἀρχόμενον ἀπὸ τῶνδε τῶν καλῶν ἐκείνου ἕνεκα τοῦ καλοῦ αἰεὶ ἐπανιέναι, ὡσπερ ἐπαναβασμοῖς χρώμενον, ἀπὸ ἐνὸς ἐπὶ δύο καὶ ἀπὸ δύοῖν ἐπὶ πάντα τὰ καλὰ σώματα, καὶ ἀπὸ τῶν καλῶν σωμάτων ἐπὶ τὰ καλὰ ἐπιτηδεύματα, καὶ ἀπὸ τῶν ἐπιτηδεύματων ἐπὶ τὰ καλὰ μαθήματα, καὶ ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπ’ ἐκεῖνο τὸ μάθημα τελευτῆσαι, ὃ ἐστὶν οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα, ἵνα καὶ γινῶ αὐτὸ τελευτῶν, ὃ ἐστὶ καλόν... (211 b – c).

⁵ ἐνταῦθα τοῦ βίου ... εἴπερ που ἄλλοθι, βιωτῶν ἀνθρώπων, θεωμένῳ αὐτὸ τὸ καλόν. (211 d).

⁶ ... ἵνα ἀναγκασθῆ αὐθασασθαι τὸ ἐν τοῖς ἐπιτηδεύμασι καὶ τοῖς νόμοις καλὸν καὶ τοῦτ’ ἰδεῖν ὅτι πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συγγενές ἐστὶν ... (210 c).

нуте. То су преовлађујуће боје и тонови ове збирке које већ наговештава централна гнома почетне песме која гласи: *Као смрт су верне љубави без наде*. Да ли овде имамо посла с парадоксом или песимизмом или можда с екстазом плотинског типа? Биће да је по среди и једно и друго и треће, будући да је парадокс још од античких времена, нарочито од Платоновог, моћна естетска категорија стила, а песимизам последица осећања да сублимну љубав, онако како се јавља у контемплацији екстатичког типа, није могуће остварити у овоземаљском животу. У екстази се губи, уз истовремено ишчезавање свих других представа, свака разлика између оног који посматра и објекта посматрања, што душу посматрача „испуњава неизрецивим блаженством и смешта је у стање апсолутног мира, зато што је предмет посматрања”, у овом случају љубав, „сасвим непромењљив и уз то у непрестаном миру”.⁷ Тако смо дошли до појма мира, који заједно с појмом вечности, како ћемо видети у даљем току излагања, има кључну улогу у Дучићевој поетици, између осталог и због тога што стоји у дијаметрално супротном односу прена менама и ћудљивостима чисто чулне љубави, што је уводи у зону смрти и пропадљивости.

У *Јаблановима*, осмој песми збирке, своју су примену у још већој мери нашла учења и представе мистичке филозофије као што су душа света, еманација и екстаза, због чега би се поменута песма могла сматрати кључном централном песмом збирке, између осталог и због тога што је на већма упечатљив начин представљен један од најомиљенијих Дучићевих мотива као што је мотив осенчености који извири из представе о спољном свету као свету сенки који замагљује царство светлости, тј. сам свет духа. Али за њено разумевање од највеће помоћи биће нам појам који је исковао један од највећих песника мистичара, управо сам Новалис, кога је Дучић познавао у француском преводу. Из његових проучавања магије примењиване у медицини древног Истока,⁸ проучавања које су му на пресудан начин приближила Платинову мистику, искристалисао се веома речит термин *Wechselrepresentationslehre des Universums*,⁹ или учење о међусобом заступању делова универзума, којим се прегнантно обухвата систем „опште хармоније свих ствари и њихових међусобних односа који је био нужна последица учења о еманацији” (Mähl

⁷ Реч је о нововековној интерпретацији Платиновог доживљаја екстазе (Enn. I 2, 1; VI 7, 35, 36; VI 9, 11) у монографији марбуршког филозофа Тидемана (Dieterich Tiedemann, *Geist der spekulativen Philosophie*, Bd. I–IV, Marburg 1791–1797) која је у значајној мери утицала на Новалиса, Cf. Mähl 1986: 395). – С озиром на Дучићеву пријемчивост за идеје мистичке и новоплатонске филозофије помало изненађујуће делује чињеница да се у његовој библиотеци у Требињу не налази Хемстерхуисово дело (*Oeuvres Philosophiques* de M. F. Hemsterhuis, Paris 1792), које, заједно с Тидемановим, представља најзначајнију синтезу новоплатонске филозофије 18. века. То нужно не значи да он није долазио у контакт с поменутиим делом, те би стога испитивање новоплатонских и мистичких предлога Дучићеве лирике представљало истраживачки подухват првог реда.

⁸ Реч је о делу Курта Шпренгела (Sprenzel), *Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneykunde*, Halle 1792, посебно о одељку из другог тома насловљеном *Der Einfluß der morgenländischen Afer-Weisheit auf die Medizin*.

⁹ Тај се појам налази у списку студијских дела која су била предмет Новалисове пажње 1801. год. (Kluckhohn IV 476): Sympathie des Zeichens mit dem Bezeichneten. / Eine der Grundideen der Kabbalistik./ Magische Astronomie, Grammatik, Philosophie, Religion, Chymie etc. *Wechselrepresentationslehre des Universums*. Emanationslehre. Видети: Mähl 1986: 378.

1986: 381). Управо у *Јаблановима*, у складу с тим учењем, имамо доследно примењен контраст светлости и таме, односно сенке, које у мистичком учењу представљају супстанце двеју супротних сила као што су душа света и материја. Штавише, светлост у екстазама постаје једна врста галванског или дивинизаторског елемента који песнику омогућава да појми говор ствари и да попут пророка у свом погледу обухвати огромна подручја прошлости¹⁰ и будућности и да попут Новалиса утврди да „све делује једно на друго и да се „једно означава помоћу другог“.¹¹ Управо на дрхтање античког пророка¹² бременитог далекосежним визијама подсећа последња реченица песме: *Ја се ноћас бојим, / Себе, и ја стрепим сам од своје сени*. Експресивности и упечатљивости доживљеног доприноси чињеница да се иницијација у овај својеврстан мистериј одвија при мутној, пригушеној светлости месеца на којој дрхте дрвеће и бића (*Јабланови само високо у зраку / Шуме, шуме чудно и дрхћу у своду*), што нам неодољиво призива у сећање Платинову представу о доњој души света као души чулног света, која као нечисто, тамно светло, извире из горње душе света, непосредне еманиације ума и управо стога поистовећене с душом интелигибилног (интелектуалног) света,¹³ при чему још треба напоменути да се Платинова мисао овде креће унутар оквирне платоничарске представе по којој месец представља посредника између света духа у звездама и чулности земаљског (Frenzel 1988: 549).

Мотив осенчености, који извире из представе о апсолутној и помало болној симпатији знака с означеним, садрже најлепши стихови ове збирке, што говори о његовој изузетној важности за интерпретацију целокупног дела. Сенка пада не само на чело и лице, него и на душу саму: *И ја гледах*

¹⁰ Стога је песник у стању да поноћни крик у соби музеја доведе у везу с гладијатором погинулим пре много векова (*Поноћ*) и да јасно уочи присуство душе умрлих у алеји испуњеној мирисом липа (*Самоћа*). Тако и смрт постаје нераскидиво повезана са животом као што је у то случај и у елегјама Проперцијевим.

¹¹ Ово су тезе које Шпренгел представља у одељку поменутог дела посвећеног магији Персијанца и Халдејца коју он повезује с најстаријим учењем о еманицији, касније прихваћеним како од стране Платина и његових следбеника тако и од хришћанске гносе (Mähl 1985: 380). Сродну тезу арапског филозофа неоплатонског опредељења Абубекра Ибн Тофаила, (Abubecr Ebn Torhail † 1185) која гласи да је „све створено, цео свет Једно, иако је по свом спољашњем изгледу вишеструко“ Новалис је нашао у поменутом Тидемановом делу (Mähl 1986: 375).

¹² Представа о пророчком карактеру књижевног дела, што се самог садржаја и стила тиче, добија све више на значају од Вергилијевог времена. Тако већ у првом веку н. е. она на велика врата улази у античку школу, о чему сведоче *Декламације* Сенеке Ретора у којима се више него карактеристичним изразом *plena deo* (suas. 3, 5–7) алудира на једну врсту пророчанског наступа беседника декламатора чији изливи речи пуни загонетног смисла подсећају на поступак пророчице у Вергилијевој *Енеиди* (VI 98–103). Готово у исто време налазимо је присутну и у Петронијевом роману (118: *per ambages ... et fabulosum sententiarum commentum; furentis animi uaticinatio*). Своју пуну палингенезију, доживљава у византијском 12. веку у Макремволитовом роману (174 Н.: αὐτιγματοῦδὸς ἀποφοιβάζης λοξά).

¹³ Да би се разумело до краја Платиново учење изнесено у овом контексту треба знати да „мисао из првог ума улази у интелектуалну душу света и добија способност кретања, потом у свет чула те у подручју највишег неба навлачи на себе тело како би посредством њега била способна да уђе у груби сублунарни свет, при чему она с телом добија фантазију и сећање.“ (Mähl *ibid.*) Треба исто тако имати у виду и аналогију којом се код Платина у Тидемановој интерпретацији (Mähl *ibid.*) индивидуална душа доводи у везу с божанским хипостазама: „Њена мисаона снага је од првог ума, њена моћ кретања од интелектуалне душе света, а њена моћ да осећа и вегетира од душе чулног света.

тако / На њеном челу и лицу од свиле / Где мутно вече умире полако (Једне вечери у сутон); *Но сенка што мрачи / Мраморно јој чело, нико неће знати / Откуда је пала и шта она значи* (Повратак); *У моју душу њена сен је пала, / Бледа и хладна, као месечина* (Познанство). У другонаведеном примеру сенка се доводи у блиску везу с тајном, другим речима са мистиком самом, што се савршено уклапа у дух мистицизма и херметизма који прожима ову збирку и који на недвосмислен начин долази до изражаја у завршној строфи кључне, програмске песме *Поезија: И стој равнодушна, док око твог тела, / Место китњастог и раскошног одела, / Лебди само прамен тајанствене магле*. И овде је, као уосталом и у почетној песми збирке *Залазак сунца*, реч о једном у суштини одлучном отклону мистика од света и стварности, само што је он овде, за разлику од почетне песме, мање приметан због присуства алегоричке којом се, да се послужимо формулацијом самог песника, у једној неизмерној апстракцији лепоте и снаге, само наговештава успон ка подручју чистих форми те самим тим ка највишем ступњу спознаје. Стога у овој песми не би требало толико, као што је то до сада често био случај, тражити елементе аутопоетике, односно самоинтерпретације, кад је у питању ауторов однос према социјалној функцији поезије,¹⁴ ма колико се чинило да поједини стихови представљају неоторив аргумент у прилог једног таквог тумачења. Као што у почетној песми збирке какофоничне боје и звуци речног пејзажа представљају добродошли повод за радикалан отклон од света конкретне датости тако то у песми *Поезија* представља цела друштвена стварност са свим својим пратећим и одбојним појавама као што су прљавштина, нечисте улице и социјалне турбуленције, при чему овим не желимо да порекнемо постојање елемената који би говорили у прилог присуства ауторовог става према друштвеном ангажману поезије, али су они свакако секундарног и прилично субсидијарног значаја. А ево и због чега.

Већ се у почетном стиху ове поетичке песме (*Мирна као мрамор хладна као сена*), која у малом садржи готово цео поетски манифест сублимне лирике, налазе све саме кључне речи енормног херменеутичког потенцијала, што је непрестано измицало пажњи истраживача. Разлог се састојао у томе што је у том стиху своју примену нашао један сада већ помало заборављени стилски поступак с дугом традицијом којим се узорно за сва времена служио Вергилије. Реч је о оном што се зове *enallage adiectivi*¹⁵ (ἐναλλαγή ἐπιθέτου), тј. о замени места придева, као у чувеном стиху из 6. певања *Енеиде*: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*.¹⁶ Придеви се тако, најчешће два у пару, вежу за именице којима, према општем језичком осећању, тешко могу бити атрибути и тиме замењују места. У горенаведеном примеру епитет *хладан* пристаје бар исто толико уз *мрамор* колико и уз *сену*, те тако, када поменути придеви замене места, настаје, уз неминовни губитак свих поетских чари, природнији исказ који би био већма близак духу прозе: *Хладна као мрамор,*

¹⁴ Видети исто тако: Негришорац 2009: 28.

¹⁵ Видети: Lausberg : 1960: § 685; Norden 1957: 112.

¹⁶ 268. У дословном преводу: *Ишли су тамни по самотној ноћи, уместо: Ишли су сами по тамној ноћи кроз сенке.*

мирна као сена. Тиме бисмо као резултат добили хладноћу мрамора и мирноћу сене, а одговор на питање какве импликације из свега тога произилазе доноси већ следећи стих који представља једну од најлепших личних метафора¹⁷ српске књижевности: *Ти си бледо тихо девојче што снева*. Сада већ наслућујемо да је реч о скулптури, а да бисмо се у то доиста и уверили потребно је да нађемо спојну карику између ова два стиха која би била у стању да их, уз у овом случају неизбежну преформулацију, повеже у смислену целину. Та је спојна карика, која је у поезији морала изостати услед емфатичког скраћења и метричких ограничења, глагол *исклесати*, тако да стилистичким захватом у знаку трансформације речи и реченица и још једног случаја еналаге придева (*тихо*), који се овог пута веже за реч *сена*, добијамо сада већ много јаснији смисао прва два стиха: *ти си бледо девојче што снева, исклесано од хладног мрамора, (девојче) које (баца, зрачи)*¹⁸ *своју мирну и тиху сену*. Могли бисмо се зауставити на овом месту и задовољити већ постигнутим кад бисмо сматрали да је довољно исцрпити само чињенице. Насупрот томе ми смо чврсто уверени да исто тако треба исцрпити и могућности, тим пре ако су у питању добитак и спознаја вишег реда. А они су нам на дохват руке будући да завршетак преформулисаног исказа делује помало недоречено (... *које баца своју мирну и тиху сену*) и потребно је само да га још мало модификујемо и допунимо како бисмо дошли до жељеног циља. Придев *мирну* супституисали бисмо именицом *мир* а реч *сенку* спојену с речју *свет* транспоновали у коси падеж. Тако се јавља резултат од далекосежног значаја у виду сасвим легитимне формулације, потпуно кохерентне с претходним током излагања: *Ти си (моје) бледо девојче што снева, (исклесано) од хладног мрамора, (девојче) које (зрачи) миром и тишином у (овом) свету сенки*. Или још боље: *Ти си бледо девојче што снева, (исклесано) од хладног мрамора и (озарено ауром) тишине и мира у (овом) свету сенки*. Тако су нам ова два почетна стиха осим поетике отворила и целу историју стила у малом будући да показују више него упадљиву сличност с паром почетних стихова познате Китсове (Keats) *Оде грчкој урни* у којој се исто тако јавља ванредно лепа лична метафора песничког дела као невесте: *Ти недирнута невесто мира, / Ти посвојче тишине и успореног времена*.¹⁹ Њен далеки узор налази се у већ толико пута цитираном Сократовом говору у Платоновом *Симпозиону* у којем се излаже филозофска и мистичка природа Ероса. У њему Сократ говори о снажном нагону према слави и бесмртности који обузима сваког човека, што га тера да иде унаоколо и тражи оно лепо у чему би могао створити потомство. Ако то лепо нађе у лепим телима у којима пребива племенит дух, тада из општења с њим настаје духовно потомство²⁰ које се у једној врсти оштре антитезе супротставља потомству зачетом и рођеном у смртном телу: „Сва-

¹⁷ Видети Curtius 1954: 140.

¹⁸ У загради су наведене речи које нису експлицитно присутне у тексту.

¹⁹ *Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time ...*

²⁰ ...καὶ ἂν ἐντύχη ψυχῇ καλῇ καὶ γενναίᾳ καὶ εὐφρεῖ, πάνυ δὴ ἀσπάζεται τὸ συναμφοτέρον, καὶ πρὸς τοῦτον τὸν ἄνθρωπον εὐθὺς εὐπορεῖ λόγων περὶ ἀρετῆς καὶ περὶ οἷον χρηεῖνα τὸν ἄνδρα τὸν ἀγαθὸν καὶ ἂ ἐπιτηδεύειν, καὶ ἐπιχειρεῖ παιδεύειν. (209 b-c).

ко би радије хтео да има такву децу негу људску, када погледа на Хомера и Хесиода и остале добре песнике и позавиди им на томе какво ли су само потомство оставили које им је обезбедило бесмртну славу и сећање...²¹ У овим Дучићевим стиховима налазимо одјек још једне платонске представе, наиме оне о говору, односно књижевном делу, као скулптури. Она се по први пут јавља у *Држави*,²² делу које између осталог представља и прави мајдан античке теорије стила и теорије књижевности уопште, с тим што треба истаћи да је свој посредни одјек ова идеја нашла је у Хорацијевој чувеној оди *Exegi monumentum*,²³ у којој је срасла у једну целину с представом о човековом овековечењу на земљи посредством литерарне делатности, и није немогуће да ју је Дучић одатле и преузео.

Дошао је, дакле, тренутак да сумирамо резултате у овом важном сегменту излагања, како бисмо материју учинили што растреситијом. Видели смо да се искристалисало неколико кључних појмова као што су мир, тишина и овековечење, који ће бити од пресудне важности када на дневни ред дође питање дешифровања поетике великог песника. Видели смо исто тако да постоје не безначајни паралелизми између почетне песме *Залазак сунца* и поетичке песме *Поезија* утолико што садрже веома важан мотив отклона од конкретне датости, што представља *signum distinctivum* целе мистичке књижевности. Чињеница да је тај мотив експлицитно присутан у почетној а само наговештен у поетичкој песми као и то да се поменуте песме налазе готово на екстремним позицијама унутар песничке збирке говори о већма истанчаном осећају за композицију, чије нам се одгонетање сада накнадно само по себи намеће.

Од 21 песме збирке *Сенке по води* чак 11 сликају призоре сутона, сумрака и вечерње тмине над речним пејзажом који показује устаљене типске одлике. Увек је реч о једном крајње редукованом исечку из природе који, осим саме реке, делића шуме, обухвата још само врбаке, речне руже и врбене, а у једном случају чак и гробље као слутњу и опомену. И језички израз, и сам прилично сведен, показује изразите типске одлике и скучену палету бледила и сивила. Тако су воде безбојне и бледе, вечери мутне, ноћи болесне и мртве, при чему се употреба овог потоњег епитета проширује на све елементе пејзажа, од алеја до лишћа и самих ружа. Смрт и мртвило попримају циновске размере тако да се чини да је умесно говорити не о свету живих него управо о једној врсти Хада, односно Јелисејских поља, не у доњем него на овом свету. На такав закључак осим осенчености ствари и бића овога света, о чему је већ било речи, упућују нас исто тако и стихови из песме *Тишина: Ту вечерње воде хује тихом тугом, / А жалосне врбе шуме заборавом*, који нам сместа у сећање призивају представе Хада у грчкој митологији са душама тј. сенима

²¹ καὶ πᾶς ἂν δέξαιτο, ἑαυτῷ τοιοῦτους παῖδας μᾶλλον γεγενῆσθαι ἢ τοὺς ἀνθρώπους, καὶ εἰς Ὅμηρον ἀποβλέψας καὶ εἰς Ἡσίοδον, καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς τοὺς ἀγαθοὺς ζῆλων, οἷα ἔκγονα ἑαυτῶν καταλείπουσιν, ἃ ἐκείνοις ἀθάνατον κλέος καὶ μνήμην παρέχεται αὐτὰ τοιαῦτα ὄντα ... (209 d).

²² 540 с παγκάλους ... τοὺς ἄρχοντας ... ὥσπερ ἀνδριαντοποιὸς ἀπειργασαί.

²³ III, 30.

умрлих који у њему пију воду заборава. У прилог једног таквог тумачења говори и кватрет песама (15. *Поноћ*, 16. *Зашто*, 18. *Зимски настел*, 20. *Римски сонет*) у завршном четвртном сегменту збирке у којима доминира тема смрти. Могло би се говорити о тоталитету смрти, којој подлежу не само бића него исто тако и реке, ствари и време само (*Лежи река расута у мраку, / Мртва бела...*; *Укочено, мирно, још казаљка стоји, / Показујућ тако сред долине неме / Сат, када је најзад умрло и време*). У таквом миљеу готово да више нема места не само за људе него ни за сенке. Још једино душе умрлих показују знаке живота као што је уздах бола у ноћној тишини душе гладијатора умрлог пре два миленијума или немо присуство једне душе у целој једној плими мириса липа (*Мирис липа долином се расу: / Једна душа мину посред ноћи*). Оно што делује парадоксално и помало збуњујуће јесте чињеница да је овакав поредак ствари за великог писника и мистичара у знаку неизмерне и апсолутне лепоте, што се види из исказа који попримају карактер гноме: *Лепота је смрти без својих граница ...* (Римски сонет); *... Не постоји / Живот другде нег у Смрти* (Падање лишћа). Сада је више него очигледно да је и сама смрт укључена у егзистенцију и да заједно са земаљским битисањем представља нераздвојни, чак и важнији, део тоталитета који се зове Живот. Овим се велики песник декларише као припадник једне моћне духовно-историјске традиције чије исходиште представља Платонов *Федон*, у којем по први пут почиње да се наговештава оно што ће узети маха у позним његовим делима а потом и у хришћанском периоду, наиме одвајање духа од тела²⁴, што је нашло одраз у најславнијој дефиницији филозофије као припреме за смрт, сачуваној у поменутом делу²⁵. За разлику од хомерског епа, у којем се над преображеном природом и безбрижним животом богова и људи надвија зла коб смрти, Дзичићеве *Сенке по поди* прожете су атмосфером мистичке смрти, која је једино у стању да гарантује васкрсење и вечност, онако како се они у идиличним бојама и узорно за сва времена сликају у позном Бетовеновом цис-мол кватрету. У неким својим битним аспектима Дучићева лирика одаје утисак да је писана као својеврсна припрема за смрт, те јој у великој мери пристаје Платонова формулација *μελέτη θανάτου*, односно *commentatio mortis*²⁶ у Цицероновој интерпретацији.

Мала и последња скупина од три песме (4. *Акорди*, 13. *Морска врба*, 19. *Подне*) показује већма уочљиве дисонантне тонове у односу на тематику у знаку ноктурна и смрти којом одишу две већ коментарисане групе песама. Суморни, сиви тонови и скученост речног пејзажа уступају своје место љубичастим горама, шумама олеандра, „шуштању звезда у топлој ведрини”

²⁴ Видети: Reale 2002: 51.

²⁵ κινδυνεύουσι γὰρ ὅσοι τυγχάνουσι ὀρθῶς ἀπτόμενοι τῆς φιλοσοφίας λεληθέναι τοὺς ἄλλους ὅτι οὐδὲν ἄλλο αὐτοὶ ἐπιτηδεύουσιν ἢ ἀποθνήσκειν τε καὶ τεθνάναι. εἰ οὖν τοῦτο ἀληθές, ἄτοπον δήπου ἂν εἶη προθυμεῖσθαι μὲν ἐν παντί τῷ βίῳ μῆδὲν ἄλλο ἢ τοῦτο ... (64 a); εἰ μὲν καθαρὰ ἀπαλλάττηται, μῆδὲν τοῦ σώματος συνεφέλκουσα, ἅτε οὐδὲν κοινωνοῦσα αὐτῷ ἐν τῷ βίῳ ἐκοῦσα εἶναι, ἀλλὰ φεύγουσα αὐτὸ ... τὸ δὲ οὐδὲν ἄλλο ἐστὶν ἢ ὀρθῶς φιλοσοφοῦσα καὶ τῷ ὄντι τεθνάναι μελετῶσα ῥαδίως· ἢ οὐ τοῦτ' ἂν εἶη μελέτη θανάτου (80 e – 81 a)

²⁶ *Tota enim philosophorum uita ... commentatio mortis est.* (Tusc. 1, 75)

и ширини морског пејзажа који свој непосредан одраз налази у души песниковој (*И у мојој души / Продужено видим ово мирно море*). Управо пространство мора пружа могућност да се у свој својој зорности и упечатљивости сагледа симпатија знака с означеним као у случају оглашавања песниковог срца кроз стабло, црну рогоз и шашу, а потом и кроз звукове на пољу и под земљом самом. Једино 19. песма *Подне* пробија оквир зоне сумрака и сутона и доноси блиставу апотеозу сунчаног дана као, уосталом, и боја и мириса пролетњег мора. У оштром контрасту према њој стоји завршна 21, *Самоћа*, не без дубинске симболике, будући да уместо апотеозе сунца у морском амбијенту имамо статистику, мртвило и мрак речног пејзажа које нарушава једино дрхтава светлост „две три звезде беле у дну свода.” Управо ова бледа светлост представља сунце мистичара или, да се послужимо Новалисовим речима из писма Каролини Шлегел (Schlegel), *једно друго сунце*: „Један омамљујући земаљски сан поново је затворио његове очи за *једно друго сунце*. Натраг, дакле, у земљу снова и пуном душом натраг к себи, врли моји другови сневачи”.²⁷ Новалис магију доживљава као моћ сличну оној коју имају звезде, будући да посредством ње човек, који је иначе веома сродан са сазвежђима, постаје моћан као звезде.²⁸ Отуда и Дучићева фасцинација звездама која нарочито долази до изражаја у узвику дивљења из песме *Зашто?: Како ли је срећна душа која знаде / Бити свет за себе ко звезда небеска, / Бачена у свемир што самотна блеска, / Док светова крај ње блуде миријаде*. Ова песма осим тога садржи и један од најрепрезентативнијих примера поступка који се означава као конкретизација апстрактног и који је, као и поступак у обрнутом смеру (апстрактизација конкретног), толико лежао на срцу сваког истинског представника мистичког правца у филозофији и књижевности. Резултати добијени анализом композиције олакшаће нам одгонетање поетике *Сенки по води* и ми се сада том задатку окрећемо.

Кључ за дешифровање поетике великог мистика добићемо ако се у координантни систем тачака осим две поменуте кључне речи као што су сенка и тајна унесу још две речи с исто тако великом учесталошћу у употреби и великим херменеутичким потенцијалом, наиме мир (тишина) и самоћа. (Све песме осим једне садрже речи *мир* и *тишина* или пак синонимни придев *нем*, а што се речи *самоћа* тиче, затичемо је у половини песама, с тим што треба имати у виду да знатан број њих обрађује ову тему). Тако ћемо у виду резултата добити централни појам целе Дучићеве поезије којим се веома уверљиво објашњава не само филозофска основа и мисаони концепт на њој заснован, него исто тако и сами стилски проседеи. Тај централни појам је вечност, или тачније речено вечност у нама, и он је до онтолошког принципа уздигнут у целој новоплатонској традицији, почев од Плотина па све до

²⁷ „... ein irdischer erquickender Schlaf hat seine Augen für *eine andere Sonne* wieder geschlossen. Also zurück im Lande der Träume und nun mit voller Seele bei Euch – treffliche Mitschläfer” Видети: Mähl 1986: 373.

²⁸ „Magie – Gestirnsähnliche Kraft. Durch sie wird der Mensch mächtig, wie die Gestirne – er ist überhaupt nahe mit den Gestirnen verwandt.” (Из рукописа насловљеног *Theologische Physik*, Kluckhohn III, 54).

позног новоплатонизма 16 и 17. века. Он на парадигматичан начин долази до изражаја управо у учењу о души света, а узорно за сва времена и у религиозном заносу о њему говори Шелинг (F. W. J. von Schelling), чије једно важно дело прожето новоплатонским утицајима (Schulz 1984: 236) носи управо назив *О души света*²⁹: „У свима нама борави једна тајна, чудесна моћ да се из мена времена, пре свега од онога што долази споља, повучемо у свој најунутарњији део, наше огољено Ја и да ту у форми непромењивости посматрамо оно Вечно у нама. Ово посматрање је најунутарњије, најистинскије искуство, од којег једино зависи оно што ми о надчулном свету знамо и верујемо ... Ово интелектуално посматрање ступа тамо где ми престајемо да будемо објект сами себи, где, повучено у само себе, контемплативно Ја постаје идентично с предметом контемплације. У том тренутку посматрања за нас ишчезава време и трајање: нисмо ми у времену, него је време – или боље речено не оно него чиста апсолутна вечност, у нама.”³⁰

Ово су ставови које Шелинг износи не у поменутом делу него у *Писми-ма о догматизму и критицизму*³¹ које је Новалис помно проучавао, о чему говори излив одушевљења који је нашао одраз у његовој чувеној констатацији из збирке фрагмената *Цветни прах (Blütenstaub)*: *Ми не познајемо дубине нашег духа – ка унутра води тајанствени пут – у нама је или нигде није вечност са својим световима, прошлост и будућност.*³²

Песме Јована Дучића поседују ту тајну, чудесну моћ да нас отргну од деструктивних сила времена и да наш поглед усмере ка оном што је вечно у нама. Тако би у најкраћем гласио велики добитак до којег нас је могло довести напрегнуто посматрање текста и аналитички метод. Остаје још да се утврди која се стилска средства употребљавају за остварење поменутог идеала, не само због тога да се уверимо како се магија конкретнo испољава на нивоу самог језичког израза, него и због идеалне могућности која би нам се указала у слагају да нам тако добијени резултати отворе још једно кључно подручје филозофије, наиме метафизику саму. Песме Јована Дучића представљају слике, у којима тренутак пролазног времена бива ухваћен у својој вечности. То се зналачки постиже осим употребом већ поменутих кључних речи као што су *мир, тишина, самоћа* и њихових придевских деривата и синонима, исто тако и употребом израза у знаку одвећ тамне и осенчене палете какви

²⁹ *Von der Weltseele*, Hamburg 1798.

³⁰ Uns allen nämlich wohnt ein geheimes, wunderbares Vermögen bei, uns aus dem Wechsel der Zeit in unser Innerstes, vor allem, was von außenher hinzukam, entkleidetes Selbst zurückzuziehen, und da unter der Form der Unwandelbarkeit das Ewige in uns anzuschauen. Diese Anschauung ist die innerste, eigenste Erfahrung, von welcher allein alles abhängt, was wir von einer übersinnlichen Welt wissen und glauben ... Diese intellektuelle Anschauung tritt da ein, wo wir für uns selbst aufhören *Objekt* zu sein, wo, in sich selbst zurückgezogen, das anschauende Selbst mit dem angeschauten identisch ist. In diesem Moment der Anschauung schwindet für uns Zeit und Dauer dahin: nicht wir sind in der Zeit – oder vielmehr nicht sie, sondern die reine absolute Ewigkeit ist *in uns* ...

³¹ *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, hrsg. Von Otto Braun (Hauptwerke der Philosophie in originalgetreuen Neudrucken, Bd. III (Leipzig 1914 57/59).

³² Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten – die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt – Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich (Kluckhohn II, 17, nr. 16).

су лед, сивило, хладноћа, бледило која нас уводи у зону мировања и смрти са својим енормним статичким потенцијалом. На есхатологију последњег мистичког погледа подсећају нас ивице на хоризонту *где се светлост дели од таме* као и слике у којима се учестало употребљава придев *задњи* као у песми *У сумраку: полумртав блеска угапеног дана задњи бледи пламен ...; а док се у своду бришу задњи зраци ...; и доле у селу задњи огњи згасли*. Мир, непомићност и тишина попримају својства нуминозне и свештене чистоте, чије нарушавање узрокује једну врсту козмичког јаука: *Глас падне ли само у та места чиста: / Сва тишина тешко уздахне у болу, / Рефрен патње оде од листа до листа* (Тишина). Ако у представама и има неке динамике, онда она поприма субсидијарни значај осигурача статике, будући да свака форма и свака појава незадрживо тежи свом дефинитивном крају и коначно миру: *Врти су мрели с болним нестрпљењем / ... и све очајно журило за мрењем* (Познанство); *Часовник невидљив негде изби мирно: / Тад потоње руже лагано помреше* (Сат). Овде статика прераста у задовољство плотинског обележја и то је управо оно статичко задовољство највишег реда,³³ које није од овог света и које у живот филозофа уноси ведрину, мир и непомућену срећу,³⁴ и стоји у дијаметрално супротном односу према задовољству проистеклом из кретања и настајања,³⁵ тј. из промене, која сама по себи за собом повлачи недовољност и несавршенство.

Чак је и улога Ероса у овим песмама у складу с протејском природом тог демонског бића које се у Сократовом говору, осим као чаробњак, маг и софиста,³⁶ означава и као тумач и преносилац порука³⁷ из света богова у свет људи и обратно, с тим што је у Дучићевим *Сенкама* његова делатност ограничена само на један смер, на име на преношење сигнала из царства светлости у свет сенки. Стога он у *Сенкама по води* само умире и вене *као бокор ружа који доцветава* и поред своје демонске моћи да у току једног те истог дана живи, цвета и умире.³⁸

Значај мистичке филозофије Јована Дучића од неизмерног је значаја за културну, цивилизацијску и државотворну самосвест српског народа будући да се на њеној основи може развити самосвојна српска филозофија као што се из мистицизма Јакоба Бемеа (Böhme) развила немачка класична филозофија, највећи успон европске мисли новијег времена.

³³ *Enn.* I, 4, 12: οὐκ ἐν κινήσεισιν οὐσας, οὐδε γινόμενας; ἔστηκε τὸ ἦδὺ καὶ τὸ ἤλεων τοῦτο.

³⁴ *Enn.* III, 2, 1; V, 1, 4.

³⁵ Видети: *Plat., Rep.* 583 e *Phileb.* 53 c.

³⁶ δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής (203 d).

³⁷ ἔρμηνεύον καὶ διαπορθμεύον θεοῖς τὰ παρ' ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν (202 e).

³⁸ τῆς αὐτῆς ἡμέρας θάλλει καὶ ζῆ, τότε δὲ ἀποθνήσκει, πάλιν δὲ ἀναβιώσκειται (203 e).

ЛИТЕРАТУРА

Издања текстова

- Вергилије 1983: Vergil, *Aeneis*, lateinisch und deutsch, Artemis Verlag, München und Zürich 1983 (Sammlung Tusculum).
- Дучић 1989: Јован Дучић, *Песме*, Београд-Сарајево 1989 (*Сабрана дела Јована Дучића*, књига I).
- Дучић 1989: Јован Дучић, *Моји сапутници*, Београд-Сарајево 1989 (*Сабрана дела Јована Дучића*, књига IV).
- Новалис 1929: Novalis' *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Bd. I-IV, Leipzig 1929
- Платон 2005: Platon, *Timaios, Kritias, Philebos*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005 (Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch, Bd. VII).
- Платон 2005: Platon, *Phaidon, Symposion (Gastmahl), Kratylos*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005 (Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch, Bd. III).
- Платон 2005: Platon, *Politeia (der Staat)*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005 (Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch, Bd. IV).
- Плотин 1956: *Plotins Schriften*, übersetzt von Richard Harder, Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen, Meiner Verlag Hamburg 1956.
- Сенека Ретор 1974: Seneca the Elder, *Declamations*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1974 (Loeb Classical Library 465)
- Хорације 1981: Horaz, *Oden und Epoden*, lateinisch/deutsch, Reclam, Stuttgart 1981 (Universal-Bibliothek Nr. 9905).
- Цицерон 1992: Cicero, *Gespräche in Tusculum (Tusculanae disputationes)* lateinisch-deutsch, Artemis, München und Zürich 1992 (Sammlung Tusculum).

Монографије и студије

- Lausberg 1960: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München 1960.
- Mähl 1986: Hans-Joachim Mähl, *Novalis und Plotin*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1986 (*Novalis: Wege der Forschung*, Bd. CCXLVIII, 357-423 = Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Tübingen 1963, 139-250).
- Mayer 1911: *Psellos' Rede über den rhetorischen Character des Gregorios von Nazianz*, „Byzantinische Zeitschrift“ 20 (1911).
- Негришорац 2009: Иван Негришорац, *Поезија као унутарња светлост: Поетичке песме Јована Дучића у: Поезија и поезика Јована Дучића*, 9-38, Институт за књижевност и уметност, Дучићеве вечери поезије, Београд-Требиње 2009.

- Norden 1957: *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, B. G. Teubner, Leipzig 1957 (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern).
- Reale 2002: Giovanni Reale, Platone *Fedone*, saggio introduttivo: *Temi di fondo, struttura e significato del Fedone*, Milano 2002 (Bompiani Testi a fronte nr. 12)
- Rist 1988: J. M. Rist, *Plotinus: The Road to Reality*, Cambridge University Press 1988.
- Schulz 1984: Franz Schulz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, II Teil *Wesen und Form der klassisch-romantischen Literatur*, Darmstadt 1984 (3. unveränderte Auflage 1959).
- Frenzel 1988: Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Kröner, Stuttgart 1988.
- Curtius 1954: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern 1954².

Ranko D. Kozic

DAS MYSTISCHE UND DAS MAGISCHE IN DER PHILOSOPHISCHEN POETIK
DER GEDICHTSAMMLUNG DUČIĆS *SCHATTEN AUF WASSER*

(Zusammenfassung)

Dieser Aufsatz setzt sich das Ziel, auf die bisher kaum erforschten Aspekte der Dichtung Dučićs hinzuweisen, die, von den Verknüpfungen weitesten möglichen Spektrums ganz abgesehen, keineswegs unwesentliches Potenzial in sich enthalten, die Poetik des höchsten Repräsentanten der serbischen Moderne in einem erweiterten Blick, den allein die tiefe Perspektive der Stilgeschichte zu ermöglichen imstande ist, umzufassen und demgemäß philosophisch zu fundieren. In der Gedichtsammlung *Schatten auf Wasser*, als auch im ganzen dichterischen Werk Dučićs, sind die Elemente der Mystik und Magie philosophischer Herkunft vorhanden, die der Zauberrhythmus und erhabene Musik der Verse in den Hintergrund zurückdrängen, indem eine keineswegs befremdende und, demgegenüber, ganz folgerichtige Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, zwischen der Magie der Worte auf der einen, und jener der Gedanken auf der anderen Seite nachträglich zum Vorschein kommt. In dieser Studie haben wir uns darum bemüht, alle Möglichkeiten, die die Anwendung der hermeneutischen Methode als solche darbietet, voll auszuschöpfen, nämlich die Poetik und Komposition der erwähnten Gedichtsammlung zu entziffern und sie komplex und folgerichtig darzustellen, wobei wir uns auf die durch die Enträtselung der Vorbilder des dichterischen Gesamtwerks Dučićs gewonnene Resultate stützten, die einen platonischen und plotinisch-neuplatonischen Ursprung der Ideenwelt des gelehrtesten serbischen Dichters nahelegen. Damit ist schließlich eine geistesgeschichtliche Linie entstanden, auf der es möglich war, mit allzusehr Präzision Dučićs Werk einzutragen, eben eine Linie die uns auf den ersten Blick eine befremdende Übereinstimmung entdeckt zwischen den Poetiken des großen serbischen Dichters und Novalis selbst, einem von den höchsten Vertretern der mystischen Richtung in der Literatur.

Павле Ђ. БОТИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ЧИН МОЛИТВЕНОГ ЧИТАЊА У ЕЛЕГИЈИ „СЕЉАНКА” АЛЕКСЕ ШАНТИЋА

Чланак је у првом реду посвећен рецепцији молитвености као основном начелу Шантићевог богочовечанског певања и бивствовања, на примеру чина читања у његовој запостављеној, а репрезентативној елегији „Сељанка”. „Сељанка” са текстуално сродним Шантићевим елегијама, поемама, песмама, приповеткама и драмским сликама доказује песнички и духовни континуитет логосног дела Алексе Шантића са библијским, хагиографским и српским фолклорним наслеђем. Поред тога, истраживања су показала да је у елегији „Сељанка”, као и у Шантићевом делу уопште, чин читања устројен молитвено (заветно) као идентификацијска и идентитетска категорија.

Кључне речи: Шантић, молитва, чин читања, хармонија, народна књижевност, самилост, хагиографија, *Свето Јеванђеље*.

„Скрушен мирно гледам лик иконе сјајне.
Сузе, вреле сузе, моје очи квасе,
Оне тихо шапћу глас молитве тајне.”

Алекса Шантић¹

Уколико имамо амбиције да српско нововековно лирско песništvo читамо канонски, као органску целину са наслеђем хагиографског средњовековља и насušним библијским изворима, онда нас увелико обавезује и умирује богочовечанско песничко дело Алексе Шантића.

Шантић је умногоме поделио несрећу српског народа и његове књижевности: остао је на ветрометини непрестаног посветовљења и неизбежне релативизације. Књижевност Алексе Шантића у свој својој христочежњи и родољубљу, на ногама је подносила секуларна тумачења Богдана Поповића, Милана Богдановића, Исидоре Секулић, Васе Стајића, Војислава Ђурића, Зорана Гавриловића, Драгише Живковића, Радомира В. Ивановића... Шантићево христообразно завештање, ипак, трпеливо је надживело митолошке

* antifon@neobee.net

¹ Алекса Шантић [s. a.]: 318.

концепте српске књижевности, катарску ученост, грађански интелектуализам и функционере књижевне културе (како су то аргументима доказали *духовни читаоци* Шантићеви: Свети Јустин Ћелијски,² Војислав Максимовић,³ Ранко Поповић,⁴ Драган Хамовић,⁵ Чедомир Ребић⁶...), и постало песнички *угаони камен* нововековне српске књижевности.

Духовност Шантићеве уметности потврђује безмало свака његова песма, елегија, поема, драмска слика или приповетка. И није необично то што је и елегија „Сељанка”, која емитује многобројне сигнале литерарности карактеристичне за Шантићево христолошко певање (мотиви суза, самилости и заједнице; молитвеност; сентиментално супротстављање хармонијске прошлости и неподношљиве садашњости; икониичност; поређења, персонификације, симболи; чин читања) за културолошка тумачења остала недоступна и нечитљива.⁷

Са становишта упоредне рецепције у *наративно интонираној елегији* „Сељанка” сразмерно Шантићевој класичној лектури, с једне стране дешифрирамо текстуалне трагове песничтва Војислава Илића, Јована Јовановића Змаја, Ђуре Јакшића, Хајнеа (Heine)..., а са друге бележимо фактичко и духовно присуство Светосавља српске народне књижевности, логосности хагиографије и топике Јеванђеља. Стога бисмо рекли да је Шантићева *бледа, светла и чврста* старица у песми „Сељанка” *поновљена* Југовића мајка, која креће за својим погинулима. Ова жена у тексту песме формално није означена именом, због тога што *омолитвљена* хода „низ пртину уску”,⁸ аскетски носећи „и *радост и јаде*”,⁹ и због тога што је попут мајке Југовића уздигнута до нивоа персонификоване алегорезе свих српских мајки, чија су деца страдала на бојишту.

² „Знаете ли чиме је Шантић јединствен не само у нашој, већ и у светској литератури? Својом визијом Христа” (Свети Јустин Ћелијски 1998: 7; подв. П. Б.).

³ „Било је и једно дуже доба, чији смо и дјелимични свједоци, када се, у једнострано усмјереној књижевној историји, посебно истицала Шантићева севдалијска лирика, а уклањала његова родољубива и православна поезија” (Војислав Максимовић 2005: 66, подв. П. Б.).

⁴ „Шантић је био завјетни човјек. И ту сви приговори критике о наводној недовољној образованости падају у воду” (Ранко Поповић 2005: 265; подв. П. Б.).

⁵ „... тек се у новије доба православност Шантићеве поетике могла озбиљније и мирније тематизовати” (Драган Хамовић 2009: 24; подв. П. Б.).

⁶ „О Шантићу су, када је ријеч о религиозним обиљежјима његове поезије, различито писали, и то велики познаваоци књижевне умјетности. У већини случајева њихове оцјене су неприхватљиве. Узроке оваквих погрешака ваља тражити у захтјевима минувле атеистичке владајуће идеологије, којој није одговарало да се афирмишу пјесничка дјела побожног садржаја” (Чедомир Ребић 2005: 116; подв. П. Б.).

⁷ „Понесен пророчким визијама наших народних Голгота, Шантић је пустињачки побегао од европске културе и цивилизације, да би се с народом слипо у једно срце, стопио у једну душу и постао књижевник-пустињак. Живећи заједно с народом у светим пустињама народним, он заједнички с народом види у једном класу *жита више неба и Бога, него ли у свима тековинама европске културе и цивилизације*” (Свети Јустин Ћелијски 1998: 6; подв. П. Б.).

⁸ „Уђите на уска врата; јер су широка врата и широк пут што воде у пропаст, и много их има који њим иду” (в. *Свето јеванђеље по Матеју* 1998: 7, 13; подв. П. Б.).

⁹ Алекса Шантић: „Сељанка”, *Целокупна дела*, књ. 3, [s. a.], 183, курс. П. Б.

Она испашта како би се под старост описменила,¹⁰ али не због академских и професионалних референци или култа сазнања, већ зарад молитвеног сећања на херојске своје синове. Претужна сељанка жели да на мраморном споменику коначно рашчита уклесана имена своје мученичке деце, која су се жртвовала за *Крст часни и слободу златну*:

„Корача и носи и радост и јаде
у туробној тами својих позних днева;
И још два-три крока, па под брегом стаде,
Где споменик с орлом двоглавијем сева.

*Прексти се, мермер целива и очи
Подигше. Ту горе златна слова стоје.
И у првом реду, на мраморној плочи,
Угледа имена лепе деце своје.*

*Полако сриче уклесана слова:
'Ратко, Борђе, Дејан', па грца и стане,
Срце стиска, затим сриче, сриче с нова,
А при сваком слову нова суза кане.”¹¹*

Као што у једној од варијаната народне песме „Марко Краљевић познаје очину сабљу” главни еписки јунак читајући на сабљи три хришћанска словна иницијала (два која иконолошки означавају Христове светитље: једно Светога великомученика и страдалника Димитрија, друго *живога свеца*, Светога Аранђела; и треће које припада српском властелину и Марковим родитељу, краљу Вукашину) препознаје освештану сабљу *баба свога*,¹² тако у Шантиће-

¹⁰ „Она сваке дневи одлази код уче,
па учи и сриче слова из буквара”
(Алекса Шантић: „Сељанка”: 182).

¹¹ Нав. дело: 183; подв. П. Б.

¹² „Гледа Марко сабљу димишњију,
па говори цареву телалу:
,Даћу тебе девет стотиница
све жутијех у злату дуката.
Но чу ли ме цареви телале,
да гледамо мјесто заклонито,
да с' одавде мало уклонимо,
да ти бројим све жуте дукате;
мрзи ме се овђе распасиват,
да отпашем три ђемера злата,
јер сам овдје Турком много дужан,
неће ми дат' сабље исплатити.'
То је Турчин једва дочекао.
отидоше уз воду Ситницу
под бијелу камену ђуприју.
Распаса се Краљевићу Марко,
те отпаса три ђемера злата,
па он стере зелену мавлуту,
и истресе три ђемера злата.
Турчин броји све жуте дукате,

вој елегји „Сељанка” мајка старица осенивши се крсним знаком, читајући уплакана запис на споменику, већ у првом реду препознаје словне ознаке имена Христових ратника и својих пострадалих синова: Ратка, Ђорђа и Дејана. Очито да Шантић и у „Сељанки” – као и почесто у своме делу – свесно инсистира на заветном устројству чина читања, које мора и на алфаветском и на симболичном плану остати идентификацијска и идентитетска категорија! Отуда није неочекивано послушање старичиних ближњих, који су се млади сабрали у име Христово да са њеним непреболем искрено саучествују:

„Скупила се чељад. Сви гледају у њу,
Са дубоким болом скрушени и свели;
И сви ову бледу сељанку у гуњу,
Сузама би својим утешити хтели”.¹³

Шантићева достојанствена сељанка потврђује своје мајчинство у подвижничкој *боголикости*,¹⁴ пошто осећа да њена деца *не зависе од овога света*. Тако Шантић, као и много пута до сада у своме песништву, и у елегји „Сељанка” премешта интересни и вредносни фокус са оностраног на онострано: старичина деца су на првом месту деца Бога Оца, који јој је децу даровао, а потом их и себи позвао. Саосећајношћу вероисповедања и у слушају „Сељанке” Алекса Шантић сведочи реалност, пуноћу и тајну Небеске Отаџбине. Штавише, старица мати готово хагиографски у чину *молитвеног читања* светлих слова имена својих синова, нада се њиховом надсветловном животу, узносећи јутарњу молитву своју Господу:

„И дани све теку, а мраморној плочи
Свако јутро, рано, у појање петла,
Тихо мати дође, па подиже очи,
Моли се и дуго сроче слова светла”.¹⁵

Меланхолични хришћанин и верујући песник, Алекса Шантић, поистоветио се са свим ранама српским као мало који нововековни мирјански

*Марко гледа сабљу димшићу,
ал' на сабљи три слова ришићанска:
једно слово свети Димитрије,
друго слово свети Аранђеле,
треће слово краљу Вукашине”*

(в. Вук Стефановић Караџић 1972: 218, подв. П. Б.).

¹³ Алекса Шантић: 184. У елегји „Сељанка” блистави двоглави орао Немањиха је оличен и срчан, како би и он саосећао са старичином тугом:

„Но старица само тресе се и грца
и упире поглед у споменик бео,
Сврх ког устремљени ор'о светломрца
Као да би мајку огрејати хтео”
(Нав. дело: 184).

¹⁴ „Дете је дете Оца Небеског, а ми смо му отац и мајка само својом боголикошћу, својом способношћу да сачувамо детињу природу човека” (в. Жарко Видовић 2008: 156).

¹⁵ Алекса Шантић: 184–185; подв. П. Б.

Србин!¹⁶ Шантићево схватање књижевности, човека и створеног света и у елегији „Сељанка” остаје хармонијско и литургијско. Зато његова и наша многострадална сељанка која је остала без три сина, није ни усамљена, ни депресивна, ни неутешна. Она је јововски *праведна* и личносно *христолика*. Шантић би допевао: *Постигла је сврху*.¹⁷

А и њој је највећа утеха Онај који одговоре шаље као милост и благодат:

„И док она тако, скрушена и сама,
Пред мрамором стоји, ту у врху села,
И док рана звона звоне с торња храма,
Обруч златан дриће око њена чела”.¹⁸

ЛИТЕРАТУРА

- Видовић 2008: Жарко Видовић, „Зрелост и чедност”, „...*И вера је уметност...*”, Београд, Завод за унапређење образовања и васпитања, 2008, 147–156.
- Јустин 1998: Свети Јустин Ћелијски, „Светосавско богољубље и родољубље Алексе Шантића”, *Невесине*, Невесине, IX, бр. 5/6. септембар 1998, 5–7.
- Стефановић Караџић 1972: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књига друга, скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Караџић, Београд, Нолит, 217–219.
- Максимовић 2005: Војислав Максимовић, „Алекса Шантић – и давни и садашњи”, *Шантић – 80 година послје*, Зборник радова, Невесине, Просвјета 2005, 65–73.
- Нови завјет* Господа нашега Исуса Христа, прев. комисије Синода српске православне цркве, 1998.
- Поповић 2005: Ранко Поповић, „Шантићево завјештање”, *Алекса Шантић у књижевној критици*, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, Требиње, Графокомерц, 264–267.
- Ребић 2005: Чедомир Ребић, „Поезија која просветљује ум”, *Шантић – 80 година послје*, Зборник радова, Невесине, Просвјета, 116–128.
- Хамовић 2009: Драган Хамовић, „Запис о Шантићу”, *Песма од почетка*, Зрењанин, Агора, Нови Сад, Будућност, 23–27.
- Шантић [s. a.]: Алекса Шантић, „Стари игуман”, *Целокупна дела*, књ. 1, [s. a.], Београд, Народна Просвета, прир. Владимир Ћоровић, 317–319.

¹⁶ „Боље је да се побринемо колико у нашој околици душа гладује и дриће од студени и умире од биједи, него ли да пишемо позоришна дела, песме и друге ствари” (Алекса Шантић 1972: 161–162; подв. П. Б.).

¹⁷ Нав. дело: 182.

¹⁸ Исто: 185; подв. П. Б.

Шантић [s. a.]: Алекса Шантић, „Сељанка”, *Целокупна дела*, књ. 3, [s. a.], Београд, Народна Просвета, прир. Владимир Ћоровић, 181–185.

Шантић 1972: Алекса Шантић, „Алекса Шантић – Владимиру Ћоровићу, Мостар 12 (25) I 1918”, *Изабрана дјела*, књига V, Сарајево, Свјетлост, 161–163.

Pavle Đ. Botić

THE ACT OF PRAYERLIKE READING
IN ALEKSA SANTIC'S ELEGY „PEASANT WOMAN”

(Summary)

The article is concerned with reception of prayeriness as the basic principle of Santic's New Testamental lyrics and existing, taking the example of the act of reading his neglected elegy “Peasant woman”.

Часлав В. НИКОЛИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ИДЕНТИТЕТ ПЕСМЕ МИЛАНА РАКИЋА**

Песме Милана Ракића рефлектују самосвест која тежи да се поетским језиком успостави као поетички идентитет. Циљ рада јесте да се унутар појединих Ракићевих песама распознају сигнали поетичког хоризонта који надсвођује укупно Ракићево поетско дело. Ракићеве песме могу се тумачити као чиниоци и репрезентације изграђивања и самопромишљања стваралачког система којим се отварају нове перспективе песничког искуства у српској литератури на почетку 20. века, управо тако што се задобија моћ да се поезија одреди према себи самој. Отуда искреност у „Искреној песми” обележава не само тежњу према истини, и отварање према читаоцу већ и спремност да се самоименовање и саморазумевање осветле као поетичко кореспондирање са гласовима других песама, као формирање индивидуалне естетике промовисањем измењеног идентитета певања сталних песничких тема. У раду ће се, упоредним тумачењем (ауто)поетичких референци у поезији, размотрити феномени који омогућавају Ракићевом поетском говору да се самоуређује и да се успоставља као књижевна особеност.

Кључне речи: идентитет, круг, интегралност, искреност, поетика.

Уколико поезија данас настоји да се супротстави сужавању света, како верује Војислав Карановић (2010), тумачење, упркос небезазленим потешкоћама, не сме подлегати редуцирању погледа, умањењу слуха, поједностављењу читања, ни пред делом песника који су наизглед одавно протумачени. Све није у затвореним линијама, његова непрегледност потребује истомерну жељу тумача. Интегралност лика Милана Ракића, о којој сведочибу након песникове смрти исписује Јован Дучић, осигурава, на први рефлекс ока, и трајну раздањеност природе Ракићевог укупног бића. Јер, чини се да Дучић види коначно, одсуство „наполовичног, условног, конвенционалног” олакшава увид што благост Ракићевог карактера читава „у сигурности, прецизности, издржаној посебности” онаквој какве су „и његове строфе” (Дучић 1982: 263). Све што Милан Ракић јесте открићује се „у првом сусрету, са првим погледом, са првим стиском руке”, онако како је једино могућно усправи ли

* caslav.nikolic@gmail.com

** 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 просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

се пред заједницом оданих поштовалаца песник „направљен од једног комада, сав прав, непосредан, интегралан, сав затворена линија” (Дучић 1982: 263). Међутим, чиме да свако од (каснијих) тумача Ракићеве поезије духовно заложи дописивање цртица, или приговора, наизглед беспоговорно јасној и сигурној физиономији? Будући сав једно, Ракић је сагледан, па све што се у погледу нових вредновања чини могућно или је излишно јер само резимира референце Дучићевог симболичког рама или је с обзиром на дучићевску перспективу погрешно јер протежира другојачност, а ова није могућна пошто је Ракић „сав затворена линија”. Обавезује ли свесрдно пријатељство двојице песника на свесну хеуристичку парализу, јер нам је свесрдност већ даровала метод: моћи задобити све „у првом сусрету, са првим погледом”? Или померање тачке гледишта из поља освојене јасности, прецизности, непосредности дисквалификује тумаче пошто у погледу Ракића нема средокраће, већ само: „Или је одмах постао нечији пријатељ, или је целог века остао далек, неприступачан, непремостив...” (Дучић 1982: 263). Наговештаји макар унеколико несагледаног тона Ракићевог песништва, којима је испуњаван век тумачења стихова једног од најдрагоценијих песника модерне, потврђују како преиспитивање идентификације Ракићевих строфа и Ракићевог карактера не значи ускогрудост ни према Ракићу, нити према Дучићу, већ као уважавање идеје о непостигнутом тоталитету погледа, о сталном премошћавању раздаљине између поезије и разумевања, као о обележју њихове трајне делотворности.

Уколико је Ракић доиста сав „интегралан”, наш поглед то још увек није, па пријатељство не може ни бити потврђивано беспоговорним пристанком на датост првог погледа, већ управо слободом за могућност друкчијег виђења или дометања првом погледу превреднујућег поствиђења. Ово можда неће ни наслутити да је Ракић друкчији до „сав прав”, али ће макар у хоризонту пријатељства разлиставати неоткривене смисаоне досеге. Сва потоња тумачења, у ствари, утемељују валидност другог и трећег погледа не у хтењу да оснажују или негирају геометријску симболику егзистенцијалног или поетичког идентитета Милана Ракића, већ да између свеприступачности и неприступачности проводе смисао непрекидног приступања, којим се можда никада неће геометријски уцеловити Ракићев лик, али којим ће се унапређивати наша приступачност за дух Ракићеве поезије, у ономе што поезија јесте. На путањама мноштва погледа сигурни су и Ракић и Дучић. Јер, другом погледу не смета Дучићева затворена линија, будући да се могућно друкчије – можда једнако интегрално – пропитује не у непријатељској даљини праволинијских низова, већ у дубини. Кад поглед склизне са обода песниковог шешира – упркос свесрдности, „чинио ми се да никог шешир није толико покривао, ни капут закопчавао” (Дучић 1982: 265) – указује се Ракић који измиче сажимајућем погледу. Па управо Дучић иза непосредности освојене „првим стиском руке”, иза песника који је „сав прав”, раскрива Ракића кога „нико није имао у рукама” (Дучић 1982: 265). Руководитељ нове перспективе није жеља за епифанијским обртом у рецепцији Ракићеве поезије, колико жеља за постизањем узајамности погледа поезије и њених читалаца, за подсећањем на постојање скривених рефлекса Ракићевог песничког ока, потребом стал-

ног рекреирања представе о Ракићевој одличности и отмености назнакама о затамњеним, утишаним тоновима његовог лица, односно поетског лика.

Једнако нам је потребан неспознати Ракић, онај чија се фигура не може ишчитавати тек посредством наративности и „епске силине која није могла бити затворена ни у какву другу форму” до у „широки оквир” „озбиљног и поносног ритма” дванаестерца. Давнашњи суд Бранка Лазаревића о формалној једноликости Ракићевих песама, о претежности музичког, скулпторског, архитектонског квалитета његовог стиха над поетским потребује стрпљиво проницање у градивне елементе његове поезије што им је структурна топка само једна од манифестација. Лазаревић је вероватно у праву када напомиње да ригорозности и консеквентности Ракићевих стихова, мелодији строфа не одговара „мелодија идеја”, па целокупну традицију разумевања Ракићевог песништва поимамо не само као варирање тезе о тонској неусклађености идејних и изражајних параметара већ као нешто комплексније: проницање у разнотону поетску природу које исходује друкчијом могућношћу. Сустицањем беспрекорног формалног тоналитета идејом, премашивање архитектонике – мера, укус, место, моменат – духовном струјом која изискује отварање целог нашег бића, не тек руке и ока, за Ракићеву чисто „унутрашњу истину”.

Управо је Перо Слијепчевић напоменуо да Ракић није један, већ да покрај онога који „је био осмехнут пријатељ, добар радник, јуначан представник своје земље” постоји и онај други, „жалостив до дна душе, туробан неизлечиво, готов да плаче сакривен у четири зида” (Слијепчевић 1983: 275). Осећајући неједнаког, особито невидљивог Ракића, Слијепчевић његову поезију распознаје у вредности супротносмерној главнини исказиваних одлика: као „борбу у тишини” (Слијепчевић 1983: 275). Нечујна динамика има интелектуално извориште, пошто у Ракића „мисао носи облике докле јој требају, а не облици мисао” (Слијепчевић 1983: 284). Ако Ракићева мисаоност не дораста до филозофије, до проблемског става – па „Ракић није филозоф него песник” (Слијепчевић 1983: 292) – она ипак не рефлектује помањкање вредности, несврховитост мисли, јер је Ракић „сву своју мисао преточио у осећање” (Слијепчевић 1983: 292).

Подстицајан је предлог Јована Делића да би и Милана Ракића, као првог песника прекретнице у 20. веку, и песништво модерне „било драгоцено сагледати [...] с настојањем да се превлада полемички контекст авангарда – модерна, али и са пуном свијешћу о том контексту” (Делић 2008: 29). Ракићев језик иде заједно с новим осећајем, који не само да значи да ће се мисао о томе како Ракић пева „и изван ’четвороугла’” катрена моћи доказивати примерима дванаестерца испеваних у тростисима, не ни само променом антрополошког увида у људску природу (Делић 2008: 33), него и распознавањем особене духовне, поетске и (ауто)поетичке равни као израза духа саморазумевања у Ракићевој поезији (и с обзиром на Ракићеву поезију), односно прихватањем одблесака лика у непрекидном откривању и умицању. Скривени Ракић, као неисточива вредност поезије, у својим најиновативнијим тумачењима задобија прилоге пријатељства што симболично егзистенцијалну самоћу Ракиће-

ву преокрећу у живу заједницу дела и његових читалаца. Упућујући позив на слушање, Ракићева поезија проговара не само „из себе себи, из себе другоме у тренутку песме” већ свој језик обликује у односу који надилази на први поглед видљиву структуру – у односу са читаоцем, „путем читања, кроз читање, у тренутку читања” (Бошковић 2007: 290). Ако искреност субјекта у „Искреној песми” не долази до саме жене, она кроз самоименовање и саморазумевање улази у дијалог са гласовима других Ракићевих песама, и иде према читаоцу. Истину о жени читалац може поимати као истину „о односу мушкарца и жене, односу телесном, сексуалном, емотивном”, али је одвећ важно и да читалац досегне онај хоризонт „Искрене песме” на којем се ова успоставља и као „песма о односу лирског субјекта према себи, односно, песма о односу према самима себи уопште” (Бошковић 2007: 281). Моменат самоодређења мора се у тумачењу сагледати изван представа о мизогиним својствима субјекта Ракићеве поезије, јер овај насупрот дијалектици ласкања промовише искреност и ослобађање говора, као ослобађања унутрашњег ја субјекта за песму: „А то значи да је, захваљујући ослобађању, могуће рећи све што се има рећи, све што се жели рећи, све што се мисли да би требало рећи јер је то неопходно, корисно, истинито” (Бошковић 2007: 284). Стога тренутак искрености и усредсређивања у сопство, у читању „Искрене песме”, треба вредновати управо као „тренутак текста”.

Поетичко преоцењивање у песми „Песнику” Милан Ракић спроводи као превредновање ентузијастичког наслеђа. Метафизички залог певања осврховљује се слободом редефинисања песничког деловања и у простору поетског дискурса. Известан деконструктивни напон – „Разбиј предрасуде и калупе старе” – не значи ослабљивање поезије и песника, већ манифест: наместо „сликоване прозе” у свет унети „песму плаху”, као нову и самосагледиву. Дух самооспоравања у Ракићевој песми консеквантан је у јасно одмереном домену традиције песничке праксе, па пред налетом новог певања пада права линија старих стихотворби – „нек се крха / Стара трошна зграда од дна па до врха!” – али се у домену нове поетске стварности одвија двовредно узрастање: поетски корелатив песничке егзистенције треба да буде осветљена тама („И обасјаја таму где песници живе”), а стваралачки надомештај егзистенцијалне мајушности, односно продуктивно пројцирање таме – поетска громкост. Плаховитост певања је метапоетска вредност којом Ракићева поезија обележава и свест о себи самој и свест о поезији уопште. Страховита громкост предвиђа нови језик, чија продорност, знатно више него тек аудитивна, опредељује и нови размештај речи у искрености и јасности. Нова осећајност нашла се с новим језиком („Прелазно поколење”) правовредни смисао певања не достиже тек декларативном искреношћу и јасношћу, већ откровењем фаталног одблеска певања – узалудности језика. Премда се у песми „Кондир” могу чути „речи искрене и јасне”, песнички субјект зна да су пред присношћу двеју душа „ове песме узалудно страсне”, и да на изјаву присности нема узвратног погледа. Узалудност надилази ваљаност актуализовања епске ситуације за песму „Кондир”, будући да надсвођује укупно Ракићево певање. Узалудна страсност припада Ракићевој поезији, а поглед

који из песме „Кондир” излази у хоризонт осталих песама („Почуј ове песме узалудно страсне”) као да орфички жуди за окретом бића поезије. У циклусу „На Косову” тако „свака песма проистиче из претходне да би се круг на крају затворио у додиру последње и прве песме, успостављајући тако унутар епског митску, односно кружну концепцију времена” (Петровић 2007: 198). Иако се за поетоцентричног субјекта песме „Кондир” спрам зазива искреног и јасног не отварају „бистре очи” драге, Ракић ипак успева да непотврђеној присности језика омогући важно поетичко разрешење. Уместо жалобног финала, песма „Кондир” са дескриптивног нивоа, на коме само „Светлост дана гасне”, управља свој поетоцентрирани поглед у празнину, чиме искреност певања не бива докинута; напротив, двапут поновљено „Чекам. Нигде никог” постаје добитком Ракићеве поезије – осветливши модерну кризу смисла певања, она на егзистенцијално празно место другог насељава језик. Признање о чекању и нигде ником несумњиво разара епску схему, али важније од тога: оправдава прокламовану искреност певања тако што поезију самарава њеним новим потенцијалима, исходиштима, окреће је себи самој. Зато довољан одговор на „речи искрене и јасне” нису „бистре очи” драге колико зрење празнине. Ипак, у равни поетичког саморегулисања Ракићева песма не докида жудњу да буде погледана, на нов начин из језика, пошто садржај искренности која образлаже чекање надмашује класични, еуридрички или косовски, опсег бистрих очију, размичући линије за непрегледност, у којој једино може бити „нигде никог”, али и у којој се може увек ишчекивати ма ко, ма где, ма кад.

Одбацујући навикнутост на „отрцане фразе” („Серенада”), Ракићева „Свемоћна песма што продира свуда” пева властиту узалудност покушаја „Да врати чари старинског доба”, унапређујући песнички осет али и потребујући нови читалачки осет за „невидљиве узе”, за виђење „кроз ноћ”. Па оно што се у Ракићевој поезији види јер се садржински протежира – несносни задах, страшна беда, кржаве очи, стиснуте сузе („Серенада”) – треба одмерити не тек као мотивску, доживљајну вредност појединачне Ракићеве песме, него и спрам моћи певања, слушања, гледања за изванвидљиве односе, стања. Дезинтегришућа реакција на „чари старинског доба”, некадашњи рај, „најлепши сан”, на „кринолине сјајне” унапређује мотив раздањивања у оптичку метафору спремности субјекта за егзистенцијални, чини се недогледни, поетски преостатак: за „Три разјапљене, ко ноћ црне, ране”.

Супериорној језикотворној пракси песника Ракић противставља, у пемси „Варијације”, вољу за вијугаву линију природе. Ракићев поетички заокрет као да наговештава потоње заокретање од језика културе природе. Превратнички импулси подупиру манифест о јасности и искренности језика, о непостојећим одзивима, па око Ракићеве поезије из конвенционалних и неуспелих интерсубјективних односа прекорачује у однос што ће субјекту даровати прилику да буде погледан. Стога узвик „кроз пределе неме” проистиче из вредносне премоћи природе („А она биће иста, увек млада / Природа, тај спас, и утеха, и нада”) над градитељима културе („О, заборави љубав, патње, труде”), па сазнајни резултат у „Варијацијама” не само да пред жену не пос-

тавља могућност избора између вероломних речи и истинитоносне природе већ пред субјекта, песника, поезију наместо бесплодног одјека громких речи изводи нему природу, али природу која гледа.

Изван празних речи какве су „Очајање, туга, беда” („Силно задовољство”) Ракићев субјект назире „предзнак тајних и кобних открића” („Зимска ноћ”), чује „тајни лет / Кроз ноћ, док ћути вир” („Роса пада...”), те предочава нову размеру свог, не само емоционалног, хтења: „Осећати све!” („Силно задовољство”). Ако се у души субјекта, једнако као „равницом црном”, „простири и влада / Мутна атмосфера задушничких дана...”, а „испод нове траве” одвија „Тајно распадање прежаљеног бића?” („Мутна импресија”), чудновати ноћни час недри дослук којим се размичу и границе „земље кржљаве и сиве”, линије „нашега круга” за непрегледност као продуктивни принцип, па се у егзистенцијалном „нигде” што опозива топику епског прототекста полемички открива метафизичко „негде ван”. Али Ракићев дух самопропитивања не допушта стабилизовање метафизичке димензије, условљавајући је идејом општег згаснућа. Слијепчевићева затворена критичка линија произлази из исходишне вредности песникове мисли: „Нема у Ракићевој књизи ниједне веселе песме” (Слијепчевић 1983: 290). Ако су све Ракићеве песме невеселе, шта то у њима постоји као запрека да та мисао-туга није још увек заокружена, непосредна, видна? Из садржинске равни Исидора Секулић мисао-тугу унапређује у иманентно својство свега делатног, конструктивног: „Све што је лепо, туга је: мост преко потока, расцветана трешња, чун са веслом” (Секулић 1977: 53). Стога, како назрети тугу као лепоту Ракићевог певања ако сусрет с поезијом није довршен, а ниједан мост сасвим подесан? Можда скретање пажње ка тишини истине Ракићевог певања наводи да наместо онога што долази „са првим погледом”, што се испољава у једном комаду, несамериву тугу-лепоту послушимо и прозиремо – а коначно не догледамо и дочујемо – да развејавамо наду у дефинитивно поетолошко сазнање, како бисмо се баш тако држали при (Ракићевој) поезији, задржавали при мосту, а да га можда никада неповратно не пређемо. Поновним премошћавањем читаоци и тумачи Ракићеве поезије отварају линију разумевања, бивајући за тренут и сами мостовима, излазећи за тренут из кругова, излажући се свему, чиме је, следствено осећају Исидоре Секулић, већа туга али и лепота, што је човечније, али и поетскије. Уколико интендира осећање свега, Ракићева поезија властиту помичност из затвореног круга конвенционалних стихова и приступачност свему, мора проверити допустом да нигде не постоји целисходно кретање до у њој самој, која није само испунила простор, него се и испунила властитим простором, која која феноменом чулног вибрирања¹ постиже

¹ У Ракићевој поезији „Кад чистотом трепте мисли моје младе” („Силно задовољство”) и „као вити влат / Мој болни дршће дух”, па „Не шуми сад платана ред, / И не жубори вир” („Роса пада”). Стога „Пролиће се тада, као бујне кише, / Стидљиви шапати у блаженој тами, / И речи из којих пролеће мирише...” („Чежња”), а „Затрепери само душа моја млада” („Површни утисци”) и „замирише тобом” („Сентиментална песма”), те се „милоштом прелива” („Лепота”), тада „Лепршнуће крилом у оближњем гају / Слепи миш [...] И природа цела зашумеће страшно” („Жеља”), „Зраком струји мирис дивљих белих ружа” („Старост”) и „Час неосетно, тихо струји / Ко један трепет тужних жица” („Туга”). „И свако вече, када свет се смири, / У мојој души затре-

„двоструко ширење: ширење титрајућег објекта, ширење средине у којој он титра” (Пуле 1993: 313). Продужавање чулних доживљаја у слободном простору посредством поетских речи – као што их Пуле распознаје у Бодлеровој поезији: „кружити, пливати, лепршати, пловити” – спреже „објективни и субјективни простор, онај који је *покривен* треперењем ствари, и онај који је *откривен* треперењем мисли” (Пуле 1993: 309), омогућавајући да субјект „овладава собом, читавим својим биће, то јест целокупним својим животом” (Пуле 1993: 318), у његовој разноврсности и јединству. Као што се вечити сјај „непрегледних дуга” може обрнути у призоре „непомичне, хладне, немоћне и неме” („Драгим покојницима”), тако се крај евокација страсних али краткотрајних љубавних загрљаја у Ракићевој поезији помаља Христос, који, „очајан и страشان”, „руке шири”, за непрегледни загрљај – у коме је све, а у коме ипак нема никога. Зар улог стихова Владислава Петковића Диса није песма као „срећа сва”?

ЛИТЕРАТУРА

- Бошковић 2007: А. Бошковић, „'Искрена песма' или епикурејство Милана Ракића”, у: Н. Петковић (уред.), *Милан Ракић и модерно песничтво*, Београд: Учитељски факултет, Институт за књижевност и уметност, 279–308.
- Делић 2008: Ј. Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике.
- Дучић 1982: Милан Ракић, *Књижевне импресије*, Изабрана дела, књ. 5, Београд: Слово љубве, 263–268.
- Карановић 2010: Војислав Карановић, „Превод са језика тишине”. *Вечерње новости*, 18. август 2010. www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:296750-Prevod-sa-jezika-tisine. 12. 9. 2012.
- Лазаревић 1975: Б. Лазаревић, „Песме М. М. Ракића”, *Критички радови Бранка Лазаревића* (прир. Душан Пувачић), Српска књижевна критика, књ. 17, Нови Сад: Магица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 102–107.
- Петровић 2007: П. Петровић, „Ракићево и Попино Косово (О једној могућој песничкој рецепцији Ракићеве патриотске поезије)”, у: Н. Петковић (уред.), *Милан Ракић и модерно песничтво*, Београд: Учитељски факултет, Институт за књижевност и уметност, 185–206.

пери сега” („Три писма”), „Тајанствени сутон” и „тајанствен шумор жбунова и леја”, „Шаптао је чежњу кроз мирисне гране” („Орхидеја”), па лепота природе распростира се свуда јер „С тополе, раста, багрема, и дуда, / У млазевима златокосима пада / Несуштаствена месечина” („Помрчина”). Али на крају Ракићеве песничке историје „Тај огромни месец лимунове боје / [...] ко авет лута над горама нашим, / Сипајући мирно хладне зраке своје” („Тај огромни месец лимунове боје”), а позив „Трепери само, о јасико!” („Јасика”) раскрива као безуспешно разумевање дрхтаја што јасику и субјекта покреће па „И у дну тужне душе моје, / Ко наговештај нове вере, / Весело као лишће твоје, / Нагони тамни затрепере...” („Јасика”).

- Пуле 1993: Ж. Пуле, *Метаморфозе круга*, Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ракић 2009: М. Ракић, *Песме, Антологија српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет. www.ask.rs
- Секулић 1977: И. Секулић, „Ракић песник”, *Из домаћих књижевности*, Сабрана дела, књ. 5, Београд: Вук Караџић, 48–60.
- Слијепчевић 1983: П. Слијепчевић, „Милан Ракић”, *Критички радови Пере Слијепчевића*, Српска књижевна критика, књ. 16, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 275–294.
- Ћосић 1931: Б. Ћосић, Милан Ракић, *Десет писаца – десет разговора*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 123–144.

Časlav V. Nikolić

THE IDENTITY OF MILAN RAKIĆ'S SONG

(Summary)

Milan Rakić's songs reflect the consciousness which seeks to establish itself as a poetic identity. The aim of this paper is recognition the signals of poetic horizon within individual Rakić's songs which imparts Rakić's total poetic work. Rakić's songs can be interpreted as factors and teams of building and self-reflection creative system that opens new perspectives poetic experience in Serbian literature at the beginning of 20th century, thus acquires the power to designate the poetry itself. The honesty in "Sincere poem" marks not only the desire for the truth, and the opening to the reader, but also a willingness to clarify the self-understanding and self-appointment as poetic correspondence with the voices of other songs, as formation of individual aesthetic promoting changed singing identity. This paper will, thanks to comparative interpretation of (auto)poetic references in poetry, consider phenomena that allow Rakić's poetic speech to self-edit and establish as a literary peculiarity.

Мирјана О. МАРИНКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ИСТОК И ЗАПАД У ПОЕЗИЈИ МУСЕ ЋАЗИМА ЋАТИЋА (1878–1915)

Муса Ћазим Ћатић (1878–1915) најбољи је песник босанско-херцеговачких муслимана на прелазу из 19. у 20. век. Његов кратак, али плодан и књижевним стваралаштвом испуњен живот представља својеврсну синтезу оријенталне књижевне традиције и европске поезије тога времена. Муса Ћазим Ћатић је поникао у муслиманској средини. Завршио је исламске верске школе и шеријатску судску школу, где је научио турски, арапски и персијски језик. Био је један од плодних и даровитих преводилаца са оријенталних језика, пре свега са турског, будући да је дуже време боравио у Истанбулу и дружио се са тамошњим истакнутим песницима и писцима.

Дело Мусе Ћазима Ћатића одаје богату стваралачку личност, надахнута како српском и хрватском поезијом, тако и исламском вером и књижевношћу исламског културног круга.

Зато се поезија Мусе Ћазима Ћатића може посматрати као специфичан одраз културних и књижевних прилика у Босни и Херцеговини после аустроугарске окупације Босне и Херцеговине 1878. године.

Циљ овог рада је да истражи источно и западно у његовој поезији, да утврди снагу утицаја турских песника чију је поезију преводио, теме, мотиве и форме којима се служио, што није било предмет интересовања досадашњих истраживача његовог дела.

Кључне речи: Муса Ћазим Ћатић, Исток, Запад, транскултуралност, српска поезија, хрватска поезија, оријентални утицај.

Муса Ћазим Ћатић је особена појава у књижевности и култури босанско-херцеговачких муслимана крајем 19. и почетком 20. века и уз Османа Ћикића и Авда Карабеговића припада првој генерацији босанско-херцеговачких муслиманских песника.¹ Он је најистакнутији песник који је надрастао оквире муслиманске средине у којој је поникао и који је својим делом створио својеврсно огледало културних и књижевних прилика Босне и Херцеговине у времену у којем је живео. За разумевање његове песничке личности и пое-

* mirjana.marinkovic65@gmail.com

¹ Муслимански књижевници у Босни и Херцеговини у знатно већој мери су писали на оријенталним језицима, дајући значајан допринос књижевности на тим језицима. Паралелно са тим, развијала се, али у знатно мањој мери, тзв. алхамијадо књижевност, тј. књижевност на матерњем језику која је писана арапским писмом.

зије неопходно је познавање тих прилика и сложене друштвене климе те земље, обележене етничком и конфесионалном разноликошћу.

Ниво књижевног стваралаштва муслиманских писаца до појаве овог књижевника није прелазило регионалне оквире и није се одликовао значајнијим достигнућима (Наметак 1965: 14). Исто се може рећи и за степен развијености штампе и број листова и часописа који су излазили у Босни и Херцеговини. Такође је био невелик и број писмених људи и читалаца у Босни и Херцеговини Ћатићевог доба.

Муса Ћазим Ћатић се родио у години почетка окупације Босне и Херцеговине од стране Аустроугарске монархије 1878. године у Очаку код Дервенте, а умро у другој години Првог светског рата, 1915. у Тешњу. Постоје извесна неслагања око године Ћатићевог рођења.² Раздобље у коме је живео и стварао обележено је политичком, економском и идејном нестабилношћу, отпором окупационом режиму и све снажнијим националним покретима. Окупација је довела до промене држања српског и хрватског становништва према муслиманима у Босни. До окупације, Срби и Хрвати су на муслимане гледали као на Турке, сматрајући да они немају никакве везе са српском и хрватском народном културом (Наметак 1965: 5). Окупација, међутим, доводи до зближавања превасходно српске и муслиманске интелигенције, будући да су пред собом имали заједничког противника. Муслиманско становништво је у страху од новог поретка почињало са интензивним исељавањем у Турску, што је код Срба изазивало бојазан да ће остати у мањини према католичкој популацији.³

У националном погледу, муслимани Босне и Херцеговине су се колебали између српства и хрватства. Окупациона политика коју је зналачки спроводио Бењамин Калај настојала је да успостави један политички, тзв. босански народ, рачунајући на муслиманско племство као носиоца те идеје. С временом, муслимански прваци су прихватили овакво национално опредељење, иако је било „лавирања између српства и хрватства, а није риједак случај да се осјећај народности мијењао према политичким приликама и тренутној диспозицији човјека, као што је случај са Ћатићем” (Наметак 1965: 12). Ћатићев случај, међутим, сасвим сигурно није јединствен. Наиме, постоје подаци да се око породице Спахић у Мостару 1893. године рађа свест о припадности српском народу, што је, по проценама власти, било карактеристично за већи број младих људи из бољих кућа (Екмечић 1989: 420).

Муса Ћазим Ћатић се за свога живота опредељивао и као Србин и као Хрват, сходно приликама и тренутном личном расположењу. По образовању и верској припадности био је муслиман, школован у мектебу и медреси у Тешњу. Као ђак почео је да пише песме, задојен лепотом народне поезије којом је био одушевљен. У његовом духовном сазревању важну улогу оди-

² Абдурахман Наметак у студији *Муса Ћазим Ћатић*, која представља делимично измењен текст докторске дисертације, тврди да је песник рођен 1878. године, док извесни С. Н. у чланку у *Енциклопедији Југославије* из 1956. наводи 1879. као годину Ћатићевог рођења. Ми смо прихватили мишљење Абдурахмана Наметка.

³ О томе сведочи и чувена песма Алексе Шантића „Остајте овдје” као и рад Јована Цвијића о мухацирима, тј. исељеницима из наших крајева, под насловом *О исељавању босанских мухамеданаца*, објављен у *Књижевном гласнику* 16. јуна 1910.

грао је Месуд-ефендија Смаилбеговић, тешањски муфтија, уз чију је помоћ Ћатић савладао арапски, персијски и турски језик и коме је читавог живота био дубоко захвалан. На наговор ефендије Смаилбеговића, Ћатић одлази у Истанбул 1898. у жељи да избегне војну службу. Годину дана касније, одлази на војну службу у Тузлу. Тада и објављује прве песме у листу „Босанска вила”. Те прве штампане песме, са симболичним насловима „Огањ”, „Српски понос”, „Бранку Радичевићу” (Ћатић, I, 1968: 3–6) кипте српским националним поносом и родољубљем:

ОГАЊ

*Из српске душе овај огањ врије,
Само за Српство моје срце бије.*

I

„Пјесмо моја, плови, плови,
Небом српске поезије;
Ђе но јасних, ко звијезда
Тих пјесама безброј сије.
И ти код њих мјеста нађи,
Ма да н’јеси сјајна тако,
Роду моме мила бићеш
Јер је теби Српство слатко [...]”;

СРПСКИ ПОНОС

„Ја сам Србин, српско д’јете,
Српска ми је савјест чиста;
Јуначких ми дједа слава
Ко сунашце жарко блиста.
Ја сам Србин – тим именов
Вјечно ћу се поносити,
Спас српскога славна рода,
На срдашцу свом носити [...]
Камо, камо Душан силни?
Камо паша Соколија?
То су дични синци Српства:
Ко зв’језда им слава сија!
Ја сам Србин – гусле имам,
Уз њих тио попијевам,
И љубављу – према Српству
Своје пјесме загријевам,
Славим Марка и Милоша;
Славим храброг Ђерзелеза [...]”.

Последња два наведена стиха представљају песнички изражен идентитет Мусе Ђазима Ћатића, у чијој се личности преплићу и доживљавају стваралачки сусрет гусле, српска јуначка традиција, великани српског рода и знаменити Срби мухамеданци.

Муса се други пут запутио у Цариград 1902. године, где је завршио четврти разред гимназије. После годину дана проведених у граду на Босфору морао је да се врати због беспарице, која му је била верни пратилац читавог живота. Атмосфера деспотског режима султана Абдулхамида II још више га је одбила од себе: „Премда сам одрастао под Kallayevim режимом, ипак се нијесам могао привикнути на апсолутизам султана Хамида” (Наметак 1965: 22). Септембра 1903. године Ћатић се уписује у Шеријатску судачку школу у Сарајеву, уз помоћ свог доживотног добротвора Адем-аге Мешића. Иако је био блиставе интелигенције и духа, Муса је показивао склоност ка неуредном начину живота, непоштовању правила и алкохолу, због чега је удаљен из школског интерната. Ипак је са дозволом Земаљске владе успео да 1908. године положи завршни испит, уз претходно дату изјаву да неће тражити положај судског помоћника због владања у интернату. Годину или две након тога Ћатић уписује Правни факултет у Загребу, уз помоћ свога мецене Мешића. Ни ту га, међутим, није напуштала разуздана бoемска природа, тако да је факултет убрзо напустио. Боравак у Загребу донео му је познанство и пријатељство са истакнутим хрватским песницима Тином Ујевићем, Антуном Густавом Матошем и Силвијем Страхимиром Крањчевићем. Овај последњи хрватски песник био је Ћатићу велики узор и песнички отац, коме је посветио и следеће стихове:

„[...] Ту слику у машти гледећ и једно исламско д’јете,
Штоно га с пјесником мртвим језик и повјест
спаја,
Ко задњи поздрав ево овај му вјенчић плете
Од суза и уздисаја:

Слава ти Силвије драги! Великом духу Ти слава,
Који се к’о голуб сада у царству етира вије!
Нек т’јела трошни ти пеп’о спокојно, слатко спава,
Њег земља хрватска крије” (Ћатић, I, 1968: 93).

Даљи животни пут Ћатићев пратиле су тегобне борбе за егзистенцију, бoемија, промене места боравка и редакција листова („Бехар”, „Бисер”), које је или напуштао или је из њих удаљаван због пијанства. Савременици су сведочили да је био човек велике радне енергије и талента и да је радио брзо и квалитетно, али само када је морао. Његов спољашњи изглед, немар и беда у којој је живео спречили су га да заснује породицу, иако је читавог живота певао и славио љубав. Најплодније године његовог живота биле су 1912. и 1913. када је радио под строгим надзором Мухамеда Бекира Калајџића, мостарског штампара и власника часописа „Бисер”. Ћатић је у том раздобљу написао и објавио више него за цели свој живот (Наметак 1965: 25).

Муса Ћазим Ћатић је песник који није показивао изразиту оригиналност и самосвојност. Абдурахман Наметак, аутор једине опширније студије о песнику, проналази у његовом стваралаштву утицаје Алексе Шантића, Ђуре Јакшића, Војислава Илића, Силвија Страхимира Крањчевића, Тина Ујевића, Сафвет-бега Башагића, турског песника Тевфика Фикрета (Наметак 1965:

173–178). Његове најбоље песме уједно су и најискреније, писане као личне исповести које се због сугестивности и емотивног набоја доживљавају не-обично потресно и живо. Будући да је писао и преводио да би се прехранио, Ђатић је био принуђен да се прилагођава књижевном укусу и очекивањима малобројних читалаца које је занимала књижевност и лепа реч у Босни и Херцеговини. Ако томе додамо одсуство чврстог народносног опредељења и релативну књижевну незрелост, код овог песника можемо уочити спој народне књижевне традиције, звуке родне земље, ритмове поезије коју је упознавао, утицаје књижевника чије је дело преводио и представљао својим земљацима. Све га то чини врло занимљивом и инспиративном књижевном појавом.

У песничком опусу Мусе Ђазима Ђатића значајно место заузимају стихови надахнути исламском вером, у којима су источњачки елементи најизраженији. Посвећени су исламским празницима („Лејлеи Мевлуд” и „Лејлеи-Кадер”), пророку Мухамеду („Наг”), исламу као религији („Исламу”). Ове песме звуче битно друкчије у односу на друге муслиманске песнике, осим што Ђатић задржава ритам својствен српској романтичарској поезији какву су писали Јован Јовановић Змај или Бранко Радичевић. Ево неколико снажних стихова из песме „Лејлеи-Кадер” (Ђатић, I, 1968: 44), посвећене 27. ноћи месеца рамазана када је, по предању, Мухамед примио прву божју објаву:

„[...] На обзору звијезде трепере
По пучини бескрајног свемира
И над земљом својим алем-траком
Преду мреже спокојства и мира.

Благи вјетрић њежно попухива
Попут топлог љубавнога ђа; -
Ох, како је угодно и мило
У тој ноћи славити Аллаха!

На хиљаде вјерних муслимана
На сецду Му скромно земљи пада,
На хиљаде побожнијех душа
Његову се благослову нада,

На хиљаде у заносу чека,
Да небеска отворе се врата:
Рухи-екбер с Бож’јим мелећима
Да засине овог светог сата! – [...]”.

Турцизми употребљени у овој песми сведоче о Ђатићевој наобразби и упућености у исламску поезију, превасходно турску, односно османску. Нарочито је карактеристична реч *џа*, тј. ономатопеја уздаха, тако честа у класичној турској поезији, а коју Ђатић радо користи у многим љубавним песмама. Тин Ујевић је овако писао о Мусиној религиозној поезији: „Он пјева Мухамеда и Куран, али онај морал којим су пјесме прожете није искључив, него опћелудски. Више његових сонета могу се упоредити с најбољим таквим

творевинама Владимира Назора или Алексе Шантића; традиција старе пјесме у њима је сачувана, и то чак с видном тежњом набоље. Немуслиманском читаоцу, а исто и критичару, сметају многобројни источни изрази, но можда баш за босански муслимански живаљ, код којег су ти изрази удомаћени, ова је терминологија пуна једрине и сласти” (Ћатић, II, 1965: 259).

Ћатић није само Источњак у песмама са религиозном тематиком. Он је склон да се поиграва источњачким песничким формама када пише на свом матерњем језику. Омиљени облик му је газел, који су Турци примили од Персијанаца и учинили најзаступљенијим песничким калупом за изражавање љубавних осећања. Газел је заправо оријентални сонет. Карактеристичан је по римованим дистисима (бејтовима) којих може бити од пет до петнаест, по шеми аа ба са да. Прихватили су га немачки романтичари пошто је Гете издао *Западно-источни диван* (Маринковић: 2012, 65). Муса је у потпуности имитирао ову песничку форму, дајући чак у последњем дистиху и своје име, што су редовно чинили оријентални песници, као у следећем примеру:

„[...]Ах, појимо, Лејло,⁴ тамо, ту нас живот чека;
Тамо вјерним ашицима царство створи – пјесма.

Ћазим ће ти на уснице излит душу своју,
Нек се с њиха по тој гори вјечно ори – пјесма”.

Песма „Моје срце” (Ћатић, I, 1968: 107) испевана је у дистисима од којих сваки има сопствену риму по шеми аа bb cc dd, што је одлика песничке форме познате под називом месневија (Маринковић 1965: 66–67).

„Моје је срце мирна и безимена шума,
Која се далеко стере од људског бучног друма.

Кроз њу дрхтаве сјене шире крељути меке,
Љубећи биљурне вале једне сунчане р’јеке

А вали музиком својом диркају спокојство вело
Што но се над тихом шумом ко свилен амбрел сплело [...]”

Оријентални утицај, који је био плод Ћатићевог образовања и превођења турске поезије, није долазио до изражаја само у форми, већ и у вокабулару и песничким сликама, које је просто преносио у своје песме. Тако на пример, на почетку једног газела наилазимо на следеће стихове:

„О аскето, зашто лажеш, да је као – у мејхани,
Кад ја пјан сам трепавкама прах отрао у мејхани”.

И велики турски песник 16. века, Зати, који је морао бити познат Муси Ћазиму Ћатићу, има газел у којем се сличан мотив среће у последњем дистиху:

⁴ И овде је Ћазим веран оријенталном дискурсу. Лејла је често име исламске љубавне поезије и песник је користи као симбол вољене жене, а не као име конкретне личности.

„Хеј, Зати, не користи трепавице као метлу на лицу свом
Јер, шта ако драги заповеди ’Очистите ми пут’?”

Источни узор очигледан је и у четвртој песми из циклуса „Љубавни акорди”. Немогуће је не сетити се Јунуса Емреа, великог турског мистичког песника, када се прочитају следећи Ђатићеве стихови:

„О ја н’јесам ништа жељан,
Ни Кевсера, нити раја –
Само тебе, тебе желим
И твог топлог загрљаја!”

Изворни Јунусови стихови:

„Cennet cennet dedikleri
Birkaç köşkle birkaç huri
İsteyene ver sen onu
Bana Seni gerek seni”

У нашем преводу:

„Рајем, рајем називају
Дворе неке, рајске моме
Дај их оном ко их жели
Ја за тобом само жудим”.

Ово не значи да је Муса био мистик, али потврђује да су му биле блиске естетика и поетика турске суфијске поезије и да је прибегавао варијацијама стихова познатих мистика који су му се својом лепотом урезивали у свест.

У песничком опусу Мусе Ђазима Ђатића можемо наићи на поднасловe „По турском оригиналу” (песме „Заборави” и „Пјесник и славуј”). Нисмо могли установити о којим оригиналима се ради, пошто су Ђатићеве песме највероватније сублимат многих турских песама које је читао и волео. По турском оригиналу написана је и песма „Мој живот” (Ђатић, I, 1968: 68–69), која одише сетом, искреном тугом и неком врстом самосажаљења. Налазимо да је по свој прилици настала под утицајем песме „Моје сиротанство” (Öksüzlüğüm) Гевфика Фикрета:

„Гледао сам сјенку једну
Гдје стазицом уском блуди
Кроз мрак ноћи неизвјесне;
Тјерала је клика људи.

И бјежаше журно она
Од те клике – пустог руга,
А о плећу висео јој
Тежак терет – црна туга.

Бл'једо јој је лице било
 Као листак свехле руже;
 Црна коса лепршала
 Слична тмини моје душе.

У дубини мутног ока
 Дрхт'о одраз љутих рана,
 Баш ко искра кад се гаси
 У пепелу запретана.

А у врх усни кочио се
 Хладан осмјех попут леда,
 У њему се зрцалио
 Горак живот – сама б'једа...

Глед'о сам је, како хрли,
 Како уском стазом блуди,
 Да не чује буку св'јета,
 Да не слуша вику људи.

С очију је поглед жудње
 У висине плаве слала:
 Љубила је вјечно небо,
 А земљу је презирала!

Да, мртав је за њу био
 Чар земаљски и љепота; –
 Да си здраво, сјенко слаба,
 Вјерна слико мог живота!"

Овако је певао турски песник:⁵

„На видуку у пространству модром томе
 Полако иде сенка једна крвљу натопљена
 Вапај јој је болни на уснама, а у оку
 Дрхти сете копрена.

На ту сену живот мој наликује
 Због које ми срце поскакује
 И што се она више миче то у трагу њеном
 Оно тражи своје уздисаје.

Шта је то, привид неке љубави давне
 Или слаби одраз наде моје изгубљене?
 Мајка, мајка... Та бледа беживотна сена
 Слика је сада њена!

Слика њена, што лелуја изнад црне пене
 Морске воде узбуркане

⁵ С турског превела Мирјана Маринковић.

И залази у бескрају изнад мрачне пене
Морске воде узрујане...

А ја у даљини, на одморишту
Гледам је како залази и не умирем;
Радујем се са својом децу, радујем
У том трену!" (Фикрет 1984: 128–129).

Још један оријентални елемент у Ћатићевој поезији јесте писање стихова имагинарним „драганама”, које најчешће назива именима источњачких песничких муза. Љубавна лирика заузима највише места у његовој уметности. Циклуси песама „Ашиклије” писани су по узору на љубавне газеле, које је Ћатић свакако упознао читајући персијске и турске класике. У њима су препознатљиве стилске фигуре и лексика својствена турској диванској књижевности. Ево и примера:

I
„[...] О Лејло моја, еденско цвијеће!
Та ти си извор пјесама мојих;
Пјесмице ове миришу само
Мирисом рујних гјулова Твојих.

II
Када не могу с „abu хајата”⁶
Дохватити животворног пића,
Да окр’јепим своју жедну душу
Бар с’ капљицом надземнога жића,

Дај ти онда моја Лејло драга,
Да се твојих додирнем усана;
Да ублажим том капљицом рајском
Прса своја огњем узбуркана! [...]

III
Нек се мајска ружа стиди
Пред љепотом гјула Твога,
Кад си од ње руменија,
Слатка ружо срца мога! [...]" (Ћатић, I, 1968: 21–22).

Ружа или ђул (код Ћатића гјул, што је ближе турској речи), усне, вода живота (тур. ab-1 hayat) и друге сличне метафоре и слике припадају најчешће коришћеним мотивима у класичној турској љубавној поезији (уп. Тимурташ 1999: 11). Исто бисмо рекли и за метафору у којој песник своје срце назива престолом (Ћатић, I, 1968: 37):

„Хајд’, у царству љубавноме
Ти царица моја буди!

⁶ Воде живота.

Пријестò сам ти саградио
Усред срца, усред груди [...].”

Циклус песама под насловом „О жени”, у којем су сонети посвећени знаменитим женама, како хришћанкама тако и муслиманкама, представљају Ћатића као Источњака и Западњака истовремено, будући да у њима слави Хелену, Сапфо, Зулејху, Клеопатру, леди Годиву, Мерјем, Фатиму, Жан Д’Арк, Жорж Санд, Нигјар и друге (Ћатић, I, 1968: 145–154). Ти сонети штедро говоре о песниковом образовању и ширини погледа. У њима му је пошло за руком да песнички лапидарно и прецизно осветли ликове и судбине великих жена у историји. Лепа Јелена:

„[...] Па зар је чудо, што Париса млада
Доведе чезња пред капије њене?...
Та саме очи лијепе Хелене
Више су вридиле од тројанског града [...]”;

Зулејха:

„[...] Свака јој мисо и жеља и нада
Јусуфа прати мисирскијем путем –
Па зар је гријех, што је жена млада
За бијелим му посегнула скутом? [...]”;

Клеопатра:

„[...] А нилске и сад причају сирене,
Да она б’јаше ко и друге жене:
Свемоћна слабост и зла доброта”;

Леди Годива:

„[...] Тек послије чуше: племкиња је хтјела
Нагошћу свога јасминског т’јела
Заодјет голог огуљеног кмета...”;

Жорж Санд:

„[...] У боидоару се њену састајаху
Артизма лиепог многи свјетлоноси
И руку многи просили јој просци,
И срца њина – играчка јој б’јаху [...]”.

Овако је приказао познату песникињу Нигјар,⁷ која је била Ћатићева савременица и чије је стихове преводио:

„[...] С висине свога пјесничкога трона
Спушта се међу своје сестре она,
Да вјером душе клонуле им кр’јепи. –

⁷ Нигјар (1862–1918) најзначајнија је турска песникиња с краја 19. и почетка 20. века.

Нигјар је апостол источније жена,
Ко б'јели сераф вазда душа њена
Над светињама харемскијем стрепи”.

Песме у којима Муса Ђазим Ђатић није ни Источњак ни Западњак већ једноставно Муса Ђазим Ђатић, можемо назвати личним или исповедним песмама. Уједно, оне имају и највишу књижевну вредност, јер су испеване топло, искрено и без жеље да се удовољи било чијем укусу. У њима је до изражаја дошла тужна судбина песника. Таква је песма Теубеи – несух (покајање) (Ђатић, I, 1968: 182–184) из којих наводимо следеће строфе:

„[...] Вјеру и наду из срца изгубих,
И моју љубав помрчо је гријех –
Постадох сархош осори и груби,
Сав идеал му што је вински мијех,
Ах, своју вјеру и наду изгубих!..

И славих Бакха као свето биће,
Венери пете језиком сам лизо –
Властитим зубом ја сам своје жиће
Комад по комад као звијер гризо,
Славећи Бакха ко божанско биће.

Свачији презир пратио је мене,
Од сјене моје друзи ми бјежаху
И све ме чисте клонуле се жене...
Вај, тешко ми је било сиромашу,
Јер људски презир пратио је мене [...]”.

Слично расположење носи и песма „Једној богаташици” (Ђатић, I, 1968: 53–54) у којој до изражаја долазе непремостиве социјалне разлике између песника и недостижне жене:

„[...] Твој је живот ко језерце мирно
По ком вазда златна радост плива;
Не познајеш уздаха и сузе,
Што је свијет у свом крилу скрива.

А ја пјесник гола сам сирота,
За ме радост тек је пуста бајка,
У колиби под чагјавим кровом
Родила ме сиромашна мајка. [...]

Па та туга зар да и Твој живот
Твоју срећу тако бистру мути? –
Не гледај ме; та до Твог су скута
Мом севдаху заграђени путеи! [...]”

Ако се Муса Ђазим Ђатић у првом раздобљу свог живота и песничког стварања изјашњавао и осећао Србином и српским песником, касније је истицао своје хрватство и величао Босну као своју вољену земљу. Пример је

песма „Босни” (Ћатић, I, 1968: 184-185), објављена 1914. године, која се завршава следећим стиховима:

„Постојбино драга Младена и Твртка!
Хрватство ми Твоје баштинство је свето.
Ах нека је самрт и тешка и горка,
За спас твој и срећу – мог живота ето”.

Упркос неуредном животу, опијању и константној оскудици, Муса Ћазим Ћатић је и један од плоднијих преводилаца са турског језика. Суд о његовом преводилачком умећу изрекла је Љубинка Рајковић у докторској дисертацији *Турски песници и приповедачи код Срба и Хрвата*, објављеној 1968. године, у којој је нагласила: „Нико ни пре ни после Мусе Ћатића није са толико усхићења и одушевљења преводио турске песнике и приповедаче” (Рајковић 1968: 16). Нарочито је био успешан у препевавању поезије Тевфика Фикрета, истакнутог турског песника и предводника песничке школе Ризница уметности (*Servet-i Fünûn*) која је била активна од 1896. до 1901. године. Абдурахман Наметак је утврдио да је Ћатићева песма „Борба” настала „под директним утјецајем пјесме Рибари од Теуфик Фикрета” (Наметак 1965: 178). Ћатић је био и близак пријатељ са Фикретом а показивао је посебну наклоност према песмама са социјалне тематике које је Фикрет писао, разочаран у младотурски режим и друштвену стварност Османског царства.

Из свега наведеног се може закључити да је Муса Ћазим Ћатић био оличење босанско-херцеговачког тла, његове сложене историје и културе. Он је био и Источњак и Западњак, Србин и Хрват, Бошњак и муслиман, боем и песник. Ћатићево дело се одликује транскултуралношћу иако нема изражену конзистентност. Његово српство је било искрено и снажно у тренутку када је о њему певао. Исто као и његово хрватство. Његово родољубље је тренутно запаљена искра. Баш као и љубавни стихови.

И Ћатићево одушевљење турском књижевношћу плод је отворености и песничке природе његовог срца. У основи, Муса Ћазим Ћатић је био чист песник, ношен лепотом коју је препознавао и налазио у свему, кадар да с лакоћом стиховима исказе оно што му је тренутно на души.

Зато у његовом делу има сасвим довољно места и за Исток и за Запад, при чему овај даровити песник није губио себе и своје биће. Спретно се поигравао и западним песничким формама, попут сонета који заузимају безмало половину његовог песничког стваралаштва, али и источним, попут газела. Као што „Иво Андрић (1892–1975) није сликао домаће муслимане (Бошњаке), Турке или Јевреје, већ је мајсторски портретисао Човека” (Танасковић 2008: 8), тако је и Муса Ћазим Ћатић певао из једног срца, једног ума, тежећи добром и лепом и на Истоку и на Западу, и у српству и у хрватству, понет љубављу према Босни и својој исламској вери, али пре свега, према човеку и животу.

Дело Мусе Ћазима Ћатића је без сумње један тренутак у развојном току српске поезије, која се стицајем познатих историјских околности нападала и на источним и на западним изворима.

ЛИТЕРАТУРА

- Екмечић 1989: М. Екмечић, *Стварање Југославије*, II, Београд: Просвета.
- Маринковић 2012: М. Маринковић, *Стара турска књижевност*, Београд: Филолошки факултет.
- Наметак 1965: А. Nametak, *Musa Ćazim Ćatić*, Тењањ: Narodni univerzitet u Тењању.
- Рајковић 1968: Lj. Rajković, *Turski pesnici i pripovedači kod Srba i Hrvata*, Београд: Filološki fakultet.
- Танасковић 2006: Д. Tanasković, *Islam i mi*, Београд: Partenon.
- Танасковић 2008: Д. Танасковић, „Исламско у књижевности и култури балканских народа”, *Летопис Матице српске*, књ. 482, св. 4, октобар, Нови Сад, 675-708.
- Тимурташ 1999: Prof. Dr. F. Timurtaş, *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Фикрет 1984: Т. Fikret, *Rübâb-ı Şikeste/Kırık Saz/Bütün Şiirleri*, 2, İstanbul: Can Yayınları.
- Ћатић, I, 1968: М. Ћ. Ћатић, *Sabrana djela*, II, Тењањ: Narodni univerzitet – Тењањ.
- Ћатић, II, 1968: М. Ћ. Ћатић, *Sabrana djela*, I, Тењањ: Narodni univerzitet – Тењањ.

Mirjana O. Marinković

EAST AND WEST IN MUSA ĆAZIM ĆATIĆ'S (1878–1915) POETRY

(Summary)

Musa Ćazim Ćatić (1878-1915) was the best poet among the Moslems in Bosnia and Herzegovina at the end of 19th and in the beginning of 20th century. His short but productive life fulfilled with creation expresses a synthesis of the Oriental literary tradition and the European poetry of the time.

Musa Ćazim Ćatić was born in a Moslem community and educated in a Moslem way. He graduated Islamic schools and Sharia School for judges where he learnt Turkish, Arabic and Persian. He was a very productive and gifted translator from Oriental languages especially from Turkish, since he was in Istanbul for a recent period of time making friends with well known poets and writers there.

The work of Musa Ćazim Ćatić reflects a rich and creative personality inspired by Serbian and Croatian poetry, but by Islam and Islamic literatures as well. That is why Musa Ćazim Ćatić's poetry can be observed as a specific reflection of cultural and literary circumstances in Bosnia and Herzegovina after the occupation made by Austria-Hungary 1878.

The purpose of this work is to research eastern and western elements in his poetry, to determine influences of Turkish poets whose poetry he admired and translated and to find themes, motives and forms he used. All of this has not been a subject of interest of the researchers of his work.

Тамара Р. ГРУЈИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Кикинда

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

МЕСТО СВЕТИСЛАВА СТЕФАНОВИЋА У ПОЕЗИЈИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ

У раду се разматра поезија и поетика Светислава Стефановића, једног од заборављених песника прве половине XX века. У тумачењу и вредновању поезије Светислава Стефановића битан удео имају критички текстови аутора, који доприносе јаснијем сагледавању његових поетских принципа: слобода песничког израза, аутономија књижевности, слободан стих. Проблем се истражује у контексту Стефановићевих аутопоетичких исказа о песницима и поетици модерне, енглеским мистичарима, усменој књижевности.

Свет око себе, Стефановић посматра кроз мистицизам, који прожима све видове уметности и човековог стваралаштва. Мистицизам одређује Стефановићев песнички пут, који представља спој поетске и филозофске мисли.

Кључне речи: Стефановић, мистицизам, модерна поезија, душа.

Светислав Стефановић је писао поезију, драме, књижевне критике, студије о народној књижевности, полемисао је, преводио са енглеског, немачког, италијанског, француског и мађарског језика. Након Другог светског рата, над Светиславом Стефановићем лебдела је сенка сумње и неповерења упркос његовом значајном књижевном раду. Био је велики књижевни прегалац, а управо је у тим круговима остао несхваћен, често оспораван и критикован. Јован Скерлић наводи да о њему влада врло подељено мишљење: „док с једне стране има људи који га сматрају за дубоког и оригиналног 'женијалног' песника, (...) догле се у извесним круговима гледа на њ као на једног од најконфунзијних људи који су икада на српском језику писали” (Скерлић 1964: 242).

Трагична судбина утицала је да Светислав Стефановић буде заборављен и као песник, драмски писац, књижевни критичар, али и као истраживач и теоретичар књижевности. Стефановић је 1944. године осуђен на смрт, а самим тим и на заборав, а „ванлитерарни елементи су одредили Стефановићеву судбину у историји српске књижевности” (Ненин 1997: 166).¹

* tamaragrujic77@gmail.com

¹ О Стефановићевој „кривици” и смрти исцрпно пише Предраг Пузић у књизи *Ломача за Sensa: злочин и казна Светислава Стефановића* (Пузић 2003).

Данас је слика о Светиславу Стефановићу нешто другачија. „Случај” Светислав Стефановић полако се разрешава и он добија своје место у поезији српске модерне и књижевности уопште.

Место Светислава Стефановића у поезији српске модерне покушао је да одреди Миливој Ненин приредивши избор из Стефановићеве поезије (Стефановић 1997), којим јасно показује да „место Светислава Стефановића није – када је о поезији реч – уз Црњанског, Растка, Винавера..., већ је његово место – сликовито речено – насупрот Дучића и Ракића. Наиме, Стефановић се указује као антипод Дучићу и Ракићу. Тек тада се осећа његово пуно присуство у српској поезији” (Ненин 1997: 164).²

Пре него што се детаљније позабавимо местом Светислава Стефановића у поезији српске модерне и његовом поетиком, ваљало би се осврнути на Стефановићеве узорне и евентуалне разлоге због којих је кренуо путем енглеске књижевности. Из биографије Светислава Стефановића сазнајемо о његовом сусрету са енглеском поезијом. Тако у биографији коју је написао Ото Хаузер (Хаузер 1905) уочавамо да је Стефановић у Прагу упознао модерну енглеску поезију. У својој аутобиографији, сам Стефановић каже да је 1907. и 1908. годину провео у Бечу на студијама енглеске књижевности и упоредне историје литература (Стефановић 1911: 116).³

Стефановић у *Делу* прво објављује превод Росетијеве *Блажене деве*, а затим и студију „Из енглеске књижевности. Росети. Свинберн. Браунинг. Китс. Вајлд”⁴, у којој се окреће „провереним” вредностима, „што представља знатно одступање од општег става ’младих’ да се треба упуштати у експеримент, у непознато” (Петковић-Прошић 1993: 40). Пишући о енглеској књижевности, а касније и о енглеском мистицизму, Стефановић из специфичног угла расветљава и сопствено песничко стваралаштво и књижевну оријентацију, тако да се поједини сегменти овог дела Стефановићевог опуса могу сматрати аутопоетичким. Такав је следећи исказ, који се односи на поезију Дантеа Габријела Росетија:

„Тим речима („Нити љубав зна њено тело осим душе” – прим. Т. Г.) је изражено биће нове уметности, која се с нарочитом љубављу задржава у оним крајевима душе где се у далеком хоризонту небо са земљом уједно слива, где иматеријално добија облик материје, где празно, оно што не постоји добија изглед плавог фирмаента, где се душа осећа, види, чује као нешто конкретно. Те речи једним крајем својим додирују царство мистерија, док другим крајем претварају реални свет у свет симбола. У њима лежи и објашњење оне

² Предмет нашег рада неће бити оцене о поезији Светислава Стефановића. О томе више видети у тексту Миливоја Ненина „Између две модерне или прве критике о поезији Светислава Стефановића” (Ненин 1997: 139–179).

³ Ове податке налазимо и у његовим другим биографијама. Не зна се ко је аутор треће биографије: *Светислав Стефановић. Портре* (Непознати аутор 1922). Четврту биографију написао је Вељко Петровић: *Стефановић Светислав, књижевник* (Петровић 1928: 450). Опширна биографија Светислава Стефановића налази се у дипломском раду Милана Грбе (Грба 1989).

Павле Стефановић о свом оцу Светиславу каже да је боравио у Бечу на филолошким студијама, а англистику је учио код Шикинга. Био је врсни преводилац Шекспира иако никада није био у Енглеској (Игњатовић 1992: 68–76).

⁴ Стефановић у *Делу* 1905. године почиње да објављује ову студију у више наставака, све до 1907. године. Сви есеји прештампани су у *Сабраним делима. Портрети и есеји*, књига 1–2 (Стефановић 1931).

тежње ка мистичном, која тако одликује нову уметност и она значајна црта, по којој је та уметност симболистичка.” (Стефановић 1905б: 408).

Исту мисао Стефановић проналази и код великог мистичара Вилијама Блејка: „Man has no body different from his soul” („Човек нема тело различито од своје душе”), те констатује да симболизам управо и почива на том сазнању:

„Душа је мистицизма да човек реално, непосредно осећа оно што је нереално, небитно; да своје тело, своја чула направи примчивим за бестелесни, ванчулни, надчулни свет. Није то уништавање свога тела, него овапућивање бестелесног света. Најпримитивнији има тај карактер. Тиме је омогућено да се осети и оно што нема утицаја на наша чула; и оно што је етерично постаје интензивно, непосредно осећање, конкретно осећање.” (Стефановић 1905б: 408).

Свет око себе, Стефановић посматра кроз мистицизам, који прожима све видове уметности и човековог стваралаштва. Мистицизам одређује Стефановићев песнички пут, који представља спој поетске и филозофске мисли.

Једна од основних Стефановићевих тема јесте душа, јер „у поезији говори душа, а душа је иста на целом свету” (Стефановић 1997б: 14) и готово да нема песме у којој се овај мотив не помиње: „– Ти ништа мени не можеш отети, / Јер тело моје не да земља ова, /А другом сам већ дух предао свој.” (Стефановић 1997а: *Највећа срећа*, 19); „Коме је самрт живот одузела, / То јадник беше, ни имò га није. /Ко снагу своје душе таји, крије, /Мртав је био за живота цела.” (Стефановић 1997а: *Немоћ смрти*, 20); „Одморићу се када стигнем мети, / Ал’ сад ми душа пуна свеуздања, /Па с тајним шумом лисна-тога грања / И дух мој, жедан бескрајности, лети.” (Стефановић 1997а: *Нема краја*, 21); „Кроз душу ми струји мелодија плача, /Свечана кò тужан дан пун бела сјаја...” (Стефановић 1997а: *Свети бол*, 25); „И осећам: све што ми душа сања...” (Стефановић 1997а: *Обновљење*, 43); „Захвати му душу чежња, која ствара /И која убија, чежња сваког бића –” (Стефановић 1997а: *Склад*, 59); „И слутим што душа чисто рећи не сме: /Да сам морò бити небу сасвим близу / Кад ми земља дође кò јек лепе песме.” (Стефановић 1997а: *Под сферама*, 62). Стефановићев доживљај душе најбоље се ишчитава у песми Пртљаг душе (Стефановић 1997а: 87): У сфери душе носим једну раку / Кò порок мрачну и дубоку као / Сатане поглед кад је с неба пао. / Ја у њу бацам наду своју сваку / Животом палу, тешку или лаку.”

Овим стиховима Стефановић показује да је уметност „свет у ком је душа најинтимније везана са телом, и духовни свет са физичким” (Стефановић 1905б: 413), а од човека тражи да гледа „чулом душе”, јер „душа (је) способна да прими уживање кроз свако чуло” (Стефановић 1931: 131). Стефановић душу посматра амбивалентно, „као одраз најтамнијих и најсветлијих стања свести, као игру светлости и сенке” (Грујић 2006: 168).⁵ Браунингово „чуло душе” препознајемо у Стефановићевој песми *Склад*⁶ (Стефановић 1997а: 59): „Понекад отпловим на крилима звука / У чаробни свет, о коме ухо сања.

⁵ Двојност душе Стефановић илуструје на примеру Марка Краљевића (Стефановић 1997б: 19).

⁶ У књизи *Песме Оригиналне и преведене III песма је без наслова* (Стефановић 1905а: 47–48).

(...) Једва чула слуте изглед томе свету. / Дочарат га зна тек у бојама сјајним / Душа сама кроз сан о чаробном лету. / Тада га назирем неким чулом тајним, / Чулом једним општим, које биће спаја. / И ја своју душу живо ћутим истом / Тад, кад она тоне у души бескраја / Кô маглице прамен у етеру чистом."

Колико је све међу собом повезано истиче Стефановић у тексту „Везе”, на примеру песме *Ланци* Сили Придома, јер „најмодернији (песници – прим. Т. Г.) изражавају то не речима једне песме, него целом својом поезијом, они тим сазнањем живе” (Стефановић 2005: 149). У Стефановићевој поезији осећа се повезаност човека с природом и универзумом: „И осећам кô да сам с храстом једно: / Кроз жиле кô да сишем подмлађење, / И као да ми криви срце ледно / Живота сочног, свежег, једрог врење; / Да пуштам жиле све дубље, све шире, / Кроз многе слоје простора и доба, / Кроз живот цели што се чудно стире / Од праотачког до најмлађег гроба.” (Стефановић 1997а: *Пролеће*, 41); повезаност човека са женом: „Тако сад: ’Љубављу, ја припадам теби само’. / Јер измеђ’ наших тела душа је сплела / Невидљиве, безбројне везе, ми знамо, / Некидљиве је везе разапела – / Кô сребрни конци тајанствених звезда...” (Стефановић 1997а: *Сукоби и измирење*, 75); повезаност са светом мртвих, оностраним светом (живот – смрт) „Сишем до дна песму младости и цвета. / Као меки, цветни снег јабуке ране, (...) Дишем мирис мртвих у часу цветања. / Док с духом незнано блиским мени стиже / С пупољака сочних музика младости.” (Стефановић 1997а: *Обновљење*, 43).

Стефановић од модерног песника захтева да се ослободи аутобиографске црте, јер би тада модерна поезија имала додирних тачака са народном, јер је „модерна поезија у свом правом значењу, свесни, интелектуални, изражај оног, што народна поезија на известан примитиван начин изражава” (Стефановић 1931: 72).⁷ Стефановић је на примеру заједничких особина, народне и модерне поезије, показао да се теорија о спиралној путањи развитка човечје душе може најбоље применити у развитку уметности. „Спирална путања развитка човечје душе, коју научници узимају као највероватнију и демонстрирају је на осталим пољима, изгледа да се у развитку уметности показује као тачна. Свет долази у правац и положај у ком је раније био, али увек за неки ступањ више.” (Стефановић 1931: 72). Радомир Константиновић сматра да би та „спирална путања” требало да помири идеју продужене актуелности мита архаичних времена и идеју историје и еволуције, односно идеју вечног и идеју времена. „Ово измирење за Стефановића је могућно само у знаку мистицизма: религијско-мистички новоромантизам тражи кроз њега искључиво мистицизам у народној поезији” (Константиновић 1983: 436).⁸

⁷ Као пример песника у чијој поезији нема аутобиографског, Светислав Стефановић наводи Алцерна Чарлса Свинберна.

⁸ Стефановић се од почетка свог књижевног стварања интересовао за народну књижевност, био је њен добар познавалац, али и изузетно обавештен критичар. „Највећи део свог истраживања посветио је старости српске народне поезије и њеним префеудалним коренима. У Стефановићевом раду види се широки компаративни контекст изучавања; интересовање за везе са европским књижевностима; окретање испитивању заједничких тема и мотива, али без искључивог везивања за једну теорију; посматрање узајамних утицаја писане и усмене књижевности и порицање виђења по коме је овај утицај једносмеран од писане на усмену. (...) Стефановић је

Још једну особину издваја Стефановић по којој се модерна поезија додирује са примитивном, народном поезијом, а то је конкретизација апстрактних песничких слика, коју препознајемо у песми *Ћутање* (Стефановић 1997а: 10). Песма је развијена на асоцијативним везама, на односу блиског и далеког, личног и колективног (ја – ми). Песма почиње описом: „Језеро мирно стакли се и блиста, / Ни воден коњиц таласић не креће, / Ни дах поветарца несташно не леће / Да посукне та површина чиста. / По њој се шире као преко платна / Сликара неког божанског, незнана / Висока стабла лиснатих јаблана / И с небом плавим кугла сунца златна.”, али се дескрипција прекида запажањем субјекта колико је све складно: „Видно у складно Једно све се слило.” У овој песничкој слици све је уравнотежено и без икаквих звучних ефеката, а ћутање постаје доминантна сензација, која се преноси на душевни свет бића: „У лаком чуну ми смо ту стојали, / Ћутећи, неми насред воде сјајне. / И ипак ми се тада учинило / Кô да смо чак у бескрај путовали. / И да смо чули свију ствари тајне”. Стање нирване – стање потпуног мировања – ослобађање од свих животних брига и тежњи, свега особенога, доводи лирски субјект до вечности у којој је све сједињено са божанским и космичким. Лирском субјекту се не дешавају такве сензације ноћу, као што је случај у Дучићевој песми *Јабланови*, јер у Стефановићевој песми стварност лирског субјекта представља бежање од земаљског у космичко. У Стефановићевој поезији то је стање које траје, из којег излаза нема. Песма *Ћутање* најбоље илуструје „гордост усамљенога”, јер „човек се осећа усамљен, безначајан, не само на земљи, у природи, него непосредно у вечности” (Стефановић 1997б: 38).

Стање усамљености и безнађа присутно је и у песми *Поноћ* (Стефановић 1997а: 13): „Тужна се слика сребрног месеца / Помаља чудно у модроме грађу, / Студена, нема. У мирном благостању / Језеро ћути; ни вала да јеца.” Ноћ је симбол смрти и са њом долазе и кошмарне слике и мисли о минулим временима: „Заспô је живот. Тихо смрт се буди,⁹ / Све што је доба пустош прогутала. / Живота јава у мени заспала, / Па прошлост бдије и негдашњи људи. / И дух ми тајно чудна туга стеже: / Осећам, сањам давних доба јаде, / Како их поноћ на мене излива. / То се по пустом језеру разлеже.” Слика апсолутног мира, ноћног амбијента и самоће употпуњена је сликом празнине и ништавила: „И на срце ми кô на гробље паде / Месеца светлост аветињски сива”.

Наративни оквир и прича о сељанки која у градској средини чезне за горском слободом, послужила је песнику да проговори и о својој судбини: „Тако и ја идем кроз људе, по свету. / Тесан ми је, мален: све ме у њем дави; / Окови су тешки што их човек носи, / Зрак слободе само у смрти се јави. / Малене им собе, малене и душе; / Узани сокаци, видици још ужи; / Довољно им неба, колко ј’ парче хлеба; / Ропство све је теже што је живот дужи”

систематизовао грађу за даља истраживања и указао на проблеме којим би савремена наука могла да се позабави. Његовим радом покренуто је питање изучавања која се тичу писане средњовековне књижевности – црквене, пучке на веома широком простору.” (Грујић 2006: 175). Више видети у: Стефановић 1933.

⁹ У српској традиционалној култури ноћ је време „нечистих сила”, јер „од поноћи до зоре или ‘до првих петлова’ настаје ‘неко доба’ или ‘глуво доба’, када се крећу ноћни демони” (*Српски митолошки речник* 1998: 363).

(Стефановић 1997а: *Елегија*, 103). Он је „сам и једини” и у моментима „Кад душа трепти кô рањено звере –” (Стефановић 1997а: *Сам и једини*, 83). Колико је усамљеност овладала лирским субјектом најбоље илуструје стих у којем се асиндетски нижу глаголи у првом лицу једнине: „Усамљен, презрен, гоњен, без свог гнезда.” (Стефановић 1997а: *Срећа усамљености*, 94). Лирски субјект трпи радњу, незаштићен је, али схвата „срећу тиху, свету”, све док носи „душу на крст разапету”, а у песми *Поглед* (Стефановић 1997а, 107) нарочито се истиче мотив усамљености: „У часовима осаме најдубље / Светови моји у мени се буде” и јасна разлика на релацији ја – они (други): „И често њиној власти се подајем, / Рођена душа постаје ми страна”.

У Стефановићевом песничком опусу преовладавају песимистичке теме, попут: пролазности, смрти, ништавила, празнине, космоса: „Застô сам тужан посред пустог гробља, / Где престаје живота кратки трај.” (Стефановић 1903: *На гробљу*, 37)¹⁰; „Одузетих ногу, накажено тело, / Са рукама као мртваца сувим, (...) А свакога дана гласом кô из гроба / Молио би смерно до у неко доба –” (Стефановић 1997а: *Питање*, 46); „Осећам се кô леш непознати” (Стефановић 1997а: *Новембар*, 54); „Мртви двори, кô у слици од Дореа. (...) Пада на вал црн плач мртвих из сандука.” (Стефановић 1997а: *Тамница смрти*, 61); „И гледам како Смрт ми свећу пали” (Стефановић 1997а: *Последња страст*, 78). Ови стихови показују колико је Стефановић био песник новог осећаја, мрачне и разорне мисли, метафизички песник, који је више био окренут оностраном. За Стефановићев стих: „Дишем мирис мртвих у часу цветања” (Стефановић 1997а: *Обновљење*, 43) Драгиша Витошевић констатује да је ракићевски, док Миливој Ненин даје и објашњење зашто је ракићевски: „Зато што у цвету види смрт. То је Милан Ракић.” (Ненин 2006: 34). Ненин за Ракића каже да поставља питања само кад на њих има одговоре, док за Стефановића можемо рећи да поставља питања и кад на њих нема одговоре. Он за одговорима непрестано трага.

Песме које одишу животним оптимизмом и у којима је Стефановић прави сликар јесу *Пролеће* (Стефановић 1997а: 41) и *Пред крај лета* (Стефановић 1997а: 48) и нико „није знао да разна лица природе тако вјешто заоквири и прикаже у огледалу човјечје душе, као Светислав Стефановић” (Цар 1975: 152).

Песма *Пролеће* је „један велик знак непрестаног бивања и животног процеса, што се не прекида – само видљиви симбол светског живота и вечног подмлађења” (Ивачковић 1998: 93): „Мирише земља сочна, свежа, једра. / Све клија, пупи. Свуд струјање, врење. / Чисто се види, где земљи из недра / Живот кроз жиле сише подмлађене.” „Пролеће” је алегорија за живот, а „Стефановић својим песничким акварелима даје редовно интимни драж свеже непосредности” (Ивачковић 1998: 94). Ведре импресије и радост живљења, песник нарочито изражава стиховима: „Пред крај лета кад је грожђе на врхунцу, / И мирисом гуши осушена трава, / И сунцокрет мртав од љубави к сунцу – / Спржено му срце, смртно жута глава – (...) Ја волим ту песму безбројних срдаца” (*Пред*

¹⁰ Пишући о првој Стефановићевој књизи песама, Јован Храниловић песму *На гробљу* издваја као најбољу у збирци (Храниловић 1904: 99–101).

крај лета). Песник приказује идиличан пејзаж, у којем је успостављен склад човека и природе: „И док стојеш усред зрелог винограда / Из напуклог грождја струји мирис вина, / Разумем ту песму нежељну висина...”.

У песми *Ноктурна* (Стефановић 1997а: 60) песник описује тајанствени предео на месечини, показујући колико је у хармонији са спољашњим светом, колико „осећа скривену интимну душу ствари” (Стефановић 1931: 71), и како „ослушкује тајни говор бића” (Стефановић 1931: 71): „Јецјају и струје, месечеви зраци, /Кô сребрна харфа месечина свира, (...) Издише површјем кô од злата пена, /И с немоћи тихом једне слатке бољке /Дрхти месечина звуцима Шопена.” Стефановић као и Свинберн пише без аутобиографских елемената, јер „ствари, спољашњи свет, удаљили су се од њега до једне тачке, на којој им он види само лепоту њихову, само оне тајне дубоке струје које спајају све ствари међусобном хармонијом” (Стефановић 1931: 71–72).

По песничком сензибилитету Светислав Стефановић је близак поезији Владислава Петковића Диса¹¹, јер „Дисова поезија је нејасна и тамна” (Делић 2008: 316), што је одлика и Стефановићеве поезије. И код Диса (Делић 2008: 298) и код Стефановића заступљено је поређење као најизразитије стилско средство, а виђење живота и величање смрти, удаљило их је од главног тока поезије српске модерне, и приближило песницима авангарде.

Стефановићева поезија показује колико Стефановић песник „има срца и речи за свемирске патње и радости човека, који се бори и воли, – јаког смисла и отворене очи за велике проблеме човечјег живота, и ’ништа му људско души није страно” (Ивачковић 1998: 89). Већ су прве песме Светислава Стефановића, према мишљењу Марка Цара, својом мисаоном садржином, нагласиле одмах једну јаку индивидуалност, „која ће у колу млађих наших пјесника заузети, као што га је збиља и заузела, одвојено мјесто” (Цар 1975: 140–141). Предраг Палавестра види Стефановића као песника који је „донекле био усамљен модернист, без праве подршке критике” (Палавестра 1986: 234).

Светислав Стефановић ствара под утицајем енглеских песника и Лазе Костића, „његов новоромантизам недвосмислено вуче своје порекло из основних начела Костићевих, али преломљених кроз дух енглеских мистичара, и то пре свега настојањем да се мистика митотворскога романтизма ослободи од херојског елемента” (Константиновић 1983: 439).¹² Стефановићеви узор и лектира не показују колико Стефановић није био оригиналан песник, већ показују континуитет његове песничке и критичке мисли.¹³ Утицај енглеских песника допринео је да „он има и новије песничке мотиве и оригинал-

¹¹ Светислав Стефановић је један од првих критичара који је стао у одбрану поезије Владислава Петковића Диса (Делић 2008: 273–275), (Ненин 2006: 5–22).

¹² Стефановић је и у српској народној књижевности трагао за мистичним мотивима, јер „иако недовољно изражени, ти елементи у народној поезији ипак постоје, и у стварању косовског мистерија – Лазарево привољевање небеском царству, мистериј Луговића и њихове мајке, затим у обради теме о Сунчевој сестри, Милићу Барјактару, и неким другим песмама, те дају народној поезији ону дубину коју им само уметничко савршенство и херојски карактер не би иначе могли дати” (Стефановић 1931: 311).

¹³ Павле Лагарић (Лагарић 1904: 138–140) и Бошко Петровић, потписујући се псеудонимом Стеванов (Петровић 1904: 133–134) оспоравају оригиналност Светислава Стефановића; док Петровић посебно истиче да се због утицаја лектире није развила песников индивидуалност,

нији поглед на свет. Његов широк пантеизам, велика љубав ка природи и саосећање светскога живота, често изражавано са снагом и акцентом, одликује његове најбоље ствари” (Скерлић 2006: 395). Мотиви (пролазност, бесмисленост, усамљеност, свеукупна повезаност, космичке размере, природа) и поступци (угледање на енглеске мистичаре, конкретизација апстрактних песничких слика, одсуство аутобиографских елемената, запитаност, музикалност) у песмама у слободном стиху показују да песник Светислав Стефановић „остаје негде између две модерне” (Ненин 1997: 164). Стефановић показује какав треба да буде прави песник, а „прави песник не пева песме, он пева себе” (Стефановић 1997б: 120). Његови стихови такође показују да је „он више песник мисли и животне филозофије, него чисто лирских осећаја и тренутног расположења (Ивачковић 1998: 89). Он је у исто време и песник мислилац и песник сликар и песник музичар, али и мистичар, који из својих „душевних доживљаја склапа живот” (Стефановић 1906: 224), али је исто тако као Браунинг и „објективан, незаинтересован, као драмски писац према радњи и личностима своје драме” (Стефановић 1906: 118). Браунинг је, закључује Стефановић, „песнички израз душе деветнаестог века” (Стефановић 1931: 142), док за Стефановића са сигурношћу можемо рећи да је песнички израз душе двадесетог века, који је остао доследан својој поетици стварања и преношењу „тачке живота из спољашњег света у унутрашњи свет своје душе” (Стефановић 1931: 143).

ЛИТЕРАТУРА

- В.А.С. 1904: В.А.С., Светислав Стефановић. „Песме оригиналне и преведене”, *Бранково коло*, св. 4. 123–126.
- Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво 1901–1914: раздобље, развој, оцелења, I–II*, Београд: „Вук Караџић”.
- Грујић 2006: Т. Грујић, *Народна књижевност у виђењу Светислава Стефановића*, Кикинда: Народна библиотека „Јован Поповић”.
- Грба 1989: М. Грба, *Политичко опредељење Светислава Стефановића*, Београд: Филозофски факултет, дипломски рад.
- Делић 2008: Ј. Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике.
- Епистоларна биографија Светислава Стефановића* 1995: Приредио Миливој Ненин, Нови Сад: Матица српска.
- Ивачковић 1998: И. Ивачковић, „О поезији Светислава Стефановића”, у: *О српским писцима, приредио Миливој Ненин*, Нови Сад: Светови, 89–98.
- Игњатовић 1992: Павле Стефановић о свом оцу Светиславу Стефановићу, у: Д. Игњатовић, *Са писцима и о писцима међуратним*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 68–76.

- Константиновић 1983: Р. Константиновић, *Биће и језик*, књ. VII, Београд: Просвета, Рад; Нови Сад: Матица српска.
- Лагарић 1904: П. Лагарић, Светислав Стефановић, *Песме оригиналне и преведене*, Дело, књ. XXXII, 138–140.
- Манојловић 1998: Т. Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Ненин 1997: М. Ненин, „Између две модерне или прве критике о поезији Светислава Стефановића”, у: С. Стефановић, *Песме*, приредио Миливој Ненин, Сремски Карловци: Каирос, 139–170.
- Ненин 2006: М. Ненин, *Српска песничка модерна*, Нови Сад: ИА „Венцловић”.
- Ненин 2007: М. Ненин, *Светислав Стефановић – претеча модернизма*, Нови Сад: Академска књига.
- Непознати аутор 1922: „Светислав Стефановић. Портре”, *Мисао*, књ. X, св. 7, 1787–1789.
- Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, коло LXXIX, књига 524. Београд: СКЗ.
- Петковић-Прошић 1999: З. Петковић-Прошић, *Критичке идеје Светислава Стефановића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петровић 1904: Б. Петровић, Светислав Стефановић, „Песме оригиналне и преведене”, *Босанска вила*, св. 7, 133–134.
- Петровић 1928: В. Петровић, „Стефановић Светислав, књижевник”, у: С. Станојевић (ур.), *Народна енциклопедија српско-хрватска-словеначка*, књ. IV, Загреб: Библиографски завод, стр. 450.
- Пузић 2003: П. Пузић, *Ломача за Sensa: злочин и казна Светислава Стефановића*, Сремски Карловци: Каирос.
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, „Светислав Стефановић као драматичар”, *Сукоби, Писци и књиге V*, Београд: Просвета, 242–248.
- Скерлић 2006: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Српски митолошки речник 1998: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, уредник Никола Пантелић, Београд: Етнографски институт САНУ, Интерпринт.
- Стефановић 1903: С. Стефановић, *Песме. Оригиналне и преведене*, Мостар: Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића.
- Стефановић 1904: С. Стефановић, *Песме. Оригиналне и преведене II*, Мостар: Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића.
- Стефановић 1905а: С. Стефановић, *Песме. Оригиналне и преведене III*, Мостар: Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића.
- Стефановић 1905б: С. Стефановић, „Из енглеске књижевности. Росети, Свинберн, Браунинг, Китс, Вајлд”, *Дело*, књ. XXV, св. 3, 404–414.
- Стефановић 1906: С. Стефановић, „Данте Габријел Росети”, *Дело*, књ. XXXVII, св. 1, 12–21; књ. XXXVII, св. 2, 219–241.
- Стефановић 1911: С. Стефановић, „Аутобиографија”, *Алманах хрватских и српских песника и приповедача*, Београд – Загреб, стр. 116.

- Стефановић 1931: С. Стефановић, *Сабрана дела, Портрети и есеји*, књига 1–2, Београд: Штампарииа. Ж. Маџаревић.
- Стефановић 1933: С. Стефановић, *Сабрана дела, Студије о народној поезији*, књига 3–4, Београд: Штампарииа. Ж. Маџаревић.
- Стефановић 1997а: С. Стефановић, *Песме*, приредио Миливој Ненин, Сремски Карловци: Каирос.
- Стефановић 1997б: С. Стефановић, *Погледи и покушаји*, приредио Миливој Ненин, Београд: Народна библиотека Србије.
- Стефановић 2005: С. Стефановић, *На раскрсници. Есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности*, избор и предговор Гојко Тешић, Нови Сад: Матица српска.
- Хаузер 1905: О. Хаузер, „Светислав Стефановић”, *Пријеглед, Прилог „Мале библиотеке”*, бр. VI–VI, год. IV.
- Храниловић 1904: Ј. Храниловић, *Песме оригиналне и преведене*, *Летопис Матице српске*, књ. 25, 99–101.
- Цар 1975: М. Цар, „О пјесмама Светислава Стефановића”, у: *Критика у Скерлићево доба*, Српска књижевна критика, књига 10, приредио Драгиша Витошевић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 139–162.

Tamara R. Grujić

SVETISLAV STEFANOVIC'S ROLE IN SERBIAN MODERN POETRY

(Summary)

This paper discusses the poetry and poetics of Svetislav Stefanović, who is one of the forgotten poets of the first half of the twentieth century. The author's critique texts play significant role in the interpretation and evaluation of Svetislav Stefanović's poetry and these texts contribute to a clearer perception of his poetic principles: freedom of poetic expression, autonomy of literature, free verse. The problem is being investigated in the context of Stefanović's auto-poetic statements about modern poetry, about English mystics and oral literature.

Stefanovic observes the world around him through mysticism which pervades all aspects of art and human creativity. Mysticism determines Stefanović's poetic path, and it combines poetic and philosophical thoughts.

Весна З. ДИЦКОВ*
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

ХИСПАНОАМЕРИЧКА ПОЕЗИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ XX ВЕКА: ИНТЕРКУЛТУРНЕ РЕЛАЦИЈЕ

Рад се бави испитивањем интересовања које је хиспаноамеричка поезија побуђивала код наших књижевних критичара током XX stoleћа, односно, појавом, интензитетом трајања и динамиком развоја релевантне интерпретативне рецепције. У том циљу, поље наше делатности обухвата књижевне часописе и листове који су излазили на српском језичком подручју у прошлом веку. Приликом обраде резултата овог истраживања, који се јављају у виду приказа, чланака и огледа о националним поезијама Хиспанске Америке и песничким стваралаштвима појединих хиспаноамеричких аутора, примећивали смо у највећој могућој мери, с обзиром на хетерогеност грађе, хронолошки приступ, водећи рачуна о иницијалним пробојима хоризонта очекивања наших читалаца, који су најчешће одражавали и присуство нових елемената у широј, ванкњижевној размени културолошких утицаја између Хиспанске Америке и Србије.

Кључне речи: хиспаноамеричка поезија, српска књижевна периодика, XX век, рецепција.

Појава и развој критичке мисли која се бави представљањем и књижевно-естетичким вредновањем хиспаноамеричке поезије код нас, уско је повезана са издавачком продукцијом преведених дела, чији почеци датирају још из раних тридесетих година прошлог века. Иако је прва књига из области литературе Хиспанске Америке, која је штампана на српском језику, припадала прозном стваралаштву,¹ убрзо је учињен и пробој хоризонта очекивања на пољу поезије, када је издавач С. Б. Цвијановић објавио (1935) дело *Ковчежић од емаља*, у преводу са шпанског језика Николе Б. Јовановића. Ова невелика збирка од двадесет три песме у прози, чији је творац био тадашњи аргентински посланик у Београду Алберто Марија Кандиоти (Alberto María Candiotti), наишла је одмах по изласку из штампе на непосредан одјек у нашој књижевној периодици у виду три приказа, који уједно представљају и прве критичке текстове о хиспаноамеричкој поезији уопште објављене на српском

* vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

¹ Реч је о збирци приповедака перуанског писца Вентуре Гарсија Калдерона (Ventura García Calderón), коју је под насловом *На међи* објавила (1930) издавачка кућа Народна књижница из Београда.

језику. Сва три приказа су изишла исте године (1935), а разликују се по обиму, критичком приступу и ауторству:

- Први међу њима појавио се само један дан по објављивању књиге *Ковчежић од емаља* на српском језику. Био је то приказ Милана М. Токина, који умногоме превазилази одлике дневне хронике дешавања из културног живота наше престонице. Токинов главни циљ је био да осветли, пре свега, целовити књижевни портрет аутора збирке, имајући у виду да је „[...] г. Кандиоти код нас мање познат као књижевник, мада је његово име познато у свим земљама где је главни језик шпански; тамо ово име по својој књижевној делатности долази у прве редове, и стоји поред најпознатијих савремених аргентинских писаца. Још нешто: док редовно књижевни рад једног књижевника почиње песмама, г. Кандиоти је ову збирку песама издао после других дела по којима је постао познат, у времену када сви писци напуштају поезију. Разумљиво је било наше интересовање за *Ковчежић од емаља*, утолико пре што је ова књига написана у Београду, мада је по својој инспирацији далеко, јер досеже чак до обала Еуфрата” (Токин 1935: 5). Стога, Токин, на основу разговора који је водио са Кандиотијем, помиње тематику, време и начин настанка збирке, као и њеног преводиоца на српски језик, али се, у ствари, више задржава на пишем прозном опусу (приповетке, историјски романи и научно дело, студије о сликарству), указујући на нераскидиву спрегу између Кандиотијеве дипломатске каријере и књижевног стваралаштва.
- Други приказ потписан иницијалима Р. Б. (које нисмо успели да дешифрујемо), у својој краткој форми, поред података о аутору збирке и њеној композицији, садржи наведене одломке из појединих песама у прози и даје оцену превода као „врло лепог и течног” (Р. Б. 1935: 11).
- Гргур Берић, творац трећег приказа, у потпуности је окренут књижевно-естетичком вредновању збирке *Ковчежић од емаља*. Берић сматра да су форма и тематика ових песама у прози највише допринеле позитивном пријему: „Преводи са шпанског нису честа појава код нас. И по томе, кад који изиђе, обраћа одмах пажњу на себе. И кад је обичан. А *Ковчежић од емаља* књига је мало необична. По облику и по предмету, нарочито по предмету необична. Обликом, она потсећа на *Коло (Reigen)* Артура Шницлера; наравно у својој ориентално-византијској транспозицији; а предметом донекле, само донекле, на Стриндбергове *Мале историје*” (Берић 1935: 126). Међутим, без обзира на велико интересовање које је Кандиотијево дело иницијално побудило код наших литерарних познавалаца и критичара, Берић закључује да ће ова збирка теже наћи пут до ширих читалачких кругова, јер је „[...] намењена више књижевно образованим појединцима него маси; она је право задовољство за оне који од уметности траже, поред *вечито лепог*, још и ређе, тананије и рафиниране сензације и предмете несвакодневне” (Берић 1935: 127).

Један од најзначајнијих хиспаноамеричких писаца XX stoleћа, Аргентинац Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges) започео је књижевни рад писањем стихова и бављењем поетиком; пренео је ултраизам у Аргентину и постао главни теоретичар и представник овог авангардног књижевног покрета у Хиспанској Америци. Песме је писао читавог живота, а прве збирке објавио је још двадесетих година прошлог века. Иако га многи сматрају једним од утемељивача нове латиноамеричке поезије, код нас је имао касну и спору рецепцију; тек почетком девете деценије XX stoleћа, изишле су (1983) Борхесове *Изабране песме* на српском језику, а са њима, као први доказ критичког одјека, објављено је (1983, 1984) неколико приказа домаћих аутора:

- Зоран Мандић, уз кратки приказ Борхесове поетике и песничке гене­зе, похваљује делатност издавача и приређивача антологије, и скреће пажњу на рецепционистички значај ове збирке: „Српска књижевна за­друга направила је добар подухват објављујући Борхесове *Изабране песме* у одличном избору и преводу, са занимљивим и аналитичким предговором Радивоја Константиновића” (Мандић 1983: 131–132).
- Бранко Алексић наглашава филозофску потку Борхесове поезије, у којој су Хераклит, Беркли и Шопенхауер, у својству примарних извора песниковог надахнућа, имали нарочито важну улогу.
- Горан Симић хвали приређивачев труд да нашим читаоцима предста­ви, не само панораму песама већ и панораму Борхесових стваралач­ких фаза, што је постигао одговарајућом композицијом збирке, која хронолошки верно прати ауторов развојни пут.
- Силвиа Монрос-Стојаковић анализира „највећи квалитет ове књиге” – превод са шпанског језика, за који каже да је урађен са надахнућем и правом мером између правила шпанске версификације и традиције српског песништва. „Тај однос недодавања и неодузимања оригиналу јесте главна врлина Константиновићевог превода, коме се исто тако ништа не може одузети ни додати” (Монрос-Стојаковић 1983: 55).
- Младен Шукало, такође, позитивно вреднује преводилачки рад Ра­дивоја Константиновића, јер је добрим лексичким и метричким реше­њима успео да, кроз разноврсност Борхесових песничких форми у којима се најчешће износи филозофско разматрање одређеног метафизичког проблема, приближи читаоцима комплементарност Борхесове поезије са његовим прозним стваралаштвом, односно са приповетком и есејом.

Радивоје Константиновић је, такође, приредио (1985) и једну од последњих Борхесових збирки песама *Шифра (La cifra)*. У кратком приказу овог дела, В. Павковић указује на његов значај у оквиру Борхесове књижевне заоставштине: „Сводећи на прагу десете деценије живота свој духовни биланс, Борхес се у овим песмама – које су најчешће дуги спискови опсесија – враћа својим љубавима: Библији и Христу, злату Ислама и Курану, магији 1001 ноћи, Платоновим дијалозима и Аристотеловој филозофији природе, Буди и Хомеру, Цезару и неоодољивој стази Вергилија, аналогји Милтона и Шекс-

пировој галаксији ликова, Декарту и Бекону, Емерсону, Витмену и Фросту и многим још – онима који су га пратили у великом крстарењу кроз ходнике библиотека. [...] Ова књига нема снагу ни лепоту ранијих песникових књига – али њена једноставност и прозирност биће вероватно докуменат о неумитности песниковог пута – у коме се, увек, случајност преображава у нужност” (Павковић 1985: 11).

Поред приказа, током XX столећа у нашој књижевној периодици изишла су и два есеја посвећена Борхесовом песничком стваралаштву. Есеј Милоша Милишића, написан у својству некролога (1986), одише реминисценцијама на аутора збирке *Шифра* кога знамо, пре свега „[...] као храброг изумитеља, писца који је радио свој посао не хајући за чезњиве катрене и салонске лире. Смрт га никада није посебно занимала. И када је говорио о њој, чинио је то успут, дајући предност другим феноменима људског бивствовања” (Милишић 1986: 168). Пред крај живота Борхес се почео бавити шифрама, знајући да је живот највећа, нерешива загонетка: „Одговор се крије у крету пишчеве еволуције која се приближавала својој последњој станици и на крају се наша у метафизичком загрљају са тајном живљења” (Милишић 1986: 169).

Есеј Милијана Деспотовића се бави Борхесовим песмама написаним у хаику маниру. Аутор у првом делу огледа указује на почетке песниковог интересовања за овом врстом јапанске кратке лирске форме, које се јавило након његовог боравка у Европи (1914–1921), када је био под снажним утицајем немачког експресионизма и шпанског ултраизма. Деспотовић прво указује на сличности између ултраизма (економично песничко изражавање са честом употребом метафора) и хаикуа (непознавање везника, сувишних епитета и било каквих декоративних елемената), а затим оцењује Борхесове творевине ове врсте: „Такве хаику песме садрже метафоре које су у европској песничкој традицији феномени. Познато је да класични јапански хаику има занемарљив број примера метафоре које чине интро хаику песама, док у прожимању јапанске и других традиција, посебно европске, то није случај” (Деспотовић 1991/1992: 14). Преводе Борхесових хаику песама, који су наведени као примери у есеју, сачинио је Радивоје Константиновић, а преузети су из књиге *Изабране песме*.

Крајем шесте деценије XX столећа (1957, 1958) изишли су огледи Владе Кошуте и Миодрага Шијаковића о мексичкој поезији, који су антиципирани потоњу преводну рецепцију² и, највероватније, појавили се захваљујући повољним ванкњижевним околностима: „Мексико у сунцу, Мексико на мору, Мексико у пустињи. Црни људи у белој одећи, са широким сомбрерима, обављају своје послове, траже срећу, пролазе кроз живот као вечити истраживачи људског бола. Они су сетни и радосни, подносе патње и муке, певају тужне и веселе песме. Нама су познате мексиканске песме, темпераментне и веселе, страсне и заносне, продиру код нас и ми их певамо. Није нам позната мексиканска поезија” (Шијаковић 1957: 10). Свесни недостатака у ре-

² Збирку *Савремена поезија Мексика*, коју је приредио Омеро Аридхис (Omero Aridjis), објавила је скоро две деценије касније (1976) крушевачка издавачка кућа Багдала, у преводу са шпанског језика Весне Гаталице.

цепцији, не само поезије Мексика, која се изузетно успешно развијала већ у време барока, него и, уопште, мексичке књижевности, упркос томе што је још у колонијално доба постала једна од најзначајнијих у читавој Хиспанској Америци по броју писаца и вредности дела, Кошутић и Шијаковић првенствено теже да упознају наше читаоце са основним књижевно-историјским одликама мексичке поезије:

- Миодраг Шијаковић, полазећи од премисе истакнутог шпанског критичара Менендес и Пелаја (Menéndez y Pelayo) да је хиспаноамеричка литература само одблесак шпанске (Шијаковић 1957: 10), указује на низ елемената који повезују поезију Мексика и Шпаније (поједине средњовековне апстрактне форме, верски акценти, гонгоризам), али истиче и аутохтоне вредности мексичке поезије (пластичност, рељефност, мистичност, дескриптивност), набрајајући најзначајније ауторе од колонијалног доба до периода модернизма и авангарде: „Савремена мексичка поезија обилује многим именима. Нека од њих су веома значајна за хиспано-америчку поезију. Ту је Хозе Горостиза, Хајме Торес Бодет, Салвадор Ново, Хајме Гарсија Терез, итд. Поезија ових песника је израсла на традицијама и сва је у једном посебном штимунгу, који изражава и бунтовну младост и носталгичне преокупације, али и психозу савременог човека” (Шијаковић 1963: 9).
- Владета Кошутић у настојању да што више прошири видокруг очекивања наше читалачке публике, пружа, уз основне историјске, чак и географске податке о Мексику, а, затим, скреће пажњу на прехиспанско наслеђе које су Мексиканцима оставили Маје, у виду њихових сугестивних и необичних песама пуних осећаја за боју, звукове и преливе (Кошутић 1958: 51) и Астеци, који су „[...] имали своје игре и обреде праћене пригодним песмама, и појединце, кнезове и владаре који су се бавили поезијом. Најпознатији су стихови краља Нецауалкојотла: химне и величање божанстава, рефлексije о ништавилу човековог дела, описи ратних похода, лова, итд.” (Кошутић 1957а: 157). Указујући на дијакронички низ главних токова у мексичкој књижевности, Кошутић истиче најзначајније представнике поезије из сваког раздобља, а посебно се задржава на савременицима – песницима XX столећа – чије је стваралаштво, по његовој оцени, достигло највише уметничке домете: „У европском, савременом песништву нема више те саосећајности према живим и неживим стварима, те љубави према животу. Нико као лиричари Мексика, хоћу да кажем целе шпанске Америке, не уме да тако присно открије душу у свему, да створи стихове који кроз безбројне преливе речи тако разгаљују, прочишћавају живот. И то је најзначајнија њихова особина и снага, предност коју имају над свим осталим песницима” (Кошутић 1958: 52–53).

Поезија Октавија Паза (Octavio Paz), једног од најзначајнијих припадника не само мексичке већ и целокупне хиспаноамеричке поставангарде, наишла је на критички пријем, у периодичним публикацијама на српском језику,

читавау деценију пре него што је Пазу додељена (1990) Нобелова награда за књижевност; овај пробој хоризонта (1980) иницирао је Небојша Васовић, аутор приказа збирке песама *Лукови*. Предочавајући да Октавио Паз, ерудита и космополита, константно трага за универзалним у искуству човека свих поднебља и култура, те да због тога своју поезију и поетику заснива на феноменима слике и ритма, Васовић истиче да Паз стваралачко надахнуће најчешће црпи из богате ризнице светских митова: „За Пазу слике су вечне као и митови. [...] Поезија је ритмичко кретање слика у времену или, другим речима, она је ритам вечитих слика. Пазу више интересује ванвремено и митско значење слика, то јест, сама митологија, него историјске истине везане за ову или ону епоху” (Васовић 1980: 19). У том смислу, Васовић разматра структуру, тематски склоп и стилске одлике збирке *Лукови*, за чија четири циклуса песама, које је превео са шпанског језика Бранислав Прелевић, сматра да ће омогућити „[...] нашим читаоцима да се барем донекле упознају са поезијом овог изузетног песника” (Васовић 1980: 1).

Избор Пазових песама, који је сачинио (1985) Бранислав Прелевић под насловом *Химна међу рушевинама*, наишао је, додуше са мало закашњења (1987), на критички одјек у виду следећа два приказа:

- Бошко Томашевић се позитивно изјашњава о концепцији поменуте књиге: „Ова српска антологија Пазове поезије представља нам мексичког аутора најпре као песника језика (извор бића), потом као песника бића (поетска артикулација овог антологијског појма) и, најпосле, као песника предмета (поетско заједништво бића и ствари)” (Васовић 1980: 19). Инсистирајући на прожимању и неразлучивом преплитању поезије и есеја у Пазовом књижевном стваралаштву, Томашевић, уз често навођење примера (одломака појединих песама), највише пажње у приказу посвећује анализи комплементарности Пазовог песничког и есејистичког писма.
- Радивој Станивук је, такође, окренут сагледавању хетерогености Пазовог опуса, у коме доминира синтеза есејистичког и песничког исказа, али се бави и његовим књижевним изворима и тумачењем когнитивне функције песама, да би показао да се суштина поезије, за Пазу, састоји у негирању спољашњег времена и подражавању унутрашњег, вечно стваралачког ритма: „Пазовски ’резови у путу времена’ су увек страшно трагање подједнако за стварним и нестварним, тражење саучесника и саговорника, у чијем окриљу песма никад није бартовско ’затварање у језик’ него управо супротно – бескрајно отварање, провала светова у језику” (Станивук 1987: 298).

Поред ових приказа, објављен је (1980) и есеј Мирка Магарашевића у коме се анализира дотадашњи пријем Пазових песама на српском језичком подручју и указује на актуелни степен ширења видокруга очекивања код наших читалаца: „Октавио Паз није више песник о коме размишљамо једино као о великом песнику међу најбољим песничким гласовима хиспаноамеричке књижевности. [...] Можда нешто мање славан од Борхеса, Паз све очиглед-

није постаје велики песник светског угледа. Ако се његова песничка реч и ређе чула међу преводима у нашој средини, то суштину значаја његовог песничког дела чини само изненада упадљивијом него што би то постепен увид подразумевао” (Магарашевић 1980: 348). Тумачење основних одлика поезије Октавија Пазе, на одабраним примерима (стихови из збирке *Лукови*), води Магарашевића до размишљања о низу питања везаних за лиричност песничког стваралаштва, мешовите утицаје како шпанског барокног наслеђа тако и далекоисточне духовне традиције, који су недвосмислено бојили Пазове метафизичке рефлексије о постојању и смрти.

Средином прошлог века (1957) Владета Кошутић,³ привучен свежим и оригиналним песничким изразом не само мексичке већ и, уопште, свеколике хиспаноамеричке поезије, интензивно се бавио проучавањем њених корена (индијанских, кастиљанских, црначких), као и тумачењем одлика карактеристичних за лирско стваралаштво Хиспанске Америке, од којих је као најважније истакао: снажан утицај класичне и ренесансне шпанске књижевности на поезију колонијалног доба; дуготрајни гонгоризам; модернитет у књижевном делу мексичке барокне песникиње Сор Хуане Инес де ла Крус (Sor Juana Inés de la Cruz); појаву усмене поезије гауча у Уругвају и Аргентини у време неокласицизма; закаснили романтизам који је у Хиспанској Америци био препознатљивији по ослободилачким ратовима и премештању тежишта у погледу културолошких узора са Шпаније на Енглеску, Француску и Немачку, него по значајним књижевним остварењима; култ американизма који је модерниста Рубен Дарио (Rubén Darío) промовисао са једнаким жаром као и наслеђа антике, шпанског барока и француских парнасоваца. Кошутић посебно високо вреднује хиспаноамеричку авангардну поезију, за чије најбоље творевине сматра да су „[...] равне највећим код Европљана херметичара и надреалиста, чак и надвишујући их својим неисцрпним замахом и прокинућем” (Кошутић 1957б: 948).

Следећи панорамски критички поглед на хиспаноамеричку поезију уследио је тек средином седамдесетих година прошлог века, по изласку из штампе (1974) антологије Љиљане Павловић-Самуровић *Светлости Кордиљера*, која је својом садржином (200 песама, 38 хиспаноамеричких песника из раздобља модернизма, авангарде и поставанагарде) изазвала значајан одјек у књижевној периодици. Објављена су четири приказа у којима се (уз критички осврт на основне структуралне и књижевно-естетичке одлике овог дела – временске координате, аналогије хиспаноамеричких са покретима у европској књижевности, селективни критеријуми, књижевноисторијска и теоријска утемељеност предговора и био-библиографских бележака о песницима, ваљаност превода), наглашава огроман допринос *Светлости Кордиљера* у модификовању видокруга очекивања наших читалаца:

³ Тек крајем седамдесетих година прошлог века, две деценије од објављивања есеја „Савремена шпанскоамеричка лирика”, Владета Кошутић се представио и као комплетан аутор (избор, превод са шпанског језика, предговор, објашњења) антологије *Латиноамеричка лирика*, у издању (1978) Просвете, за коју нисмо нашли приказе.

- Далибор Солдатић каже да ова антологија представља изузетан догађај, јединствен подухват у нашим оквирима и озбиљан корак усмерен ка ширењу сазнања наше публике о књижевности народа Хиспанске Америке, којој се до тада приступало неплански и аматерски (Солдатић 1975: 149).
- Звонимр Костић узима у обзир и шири контекст европске књижевности, истичући да је „[...] ова књига већ прилично времена недостајала нашој култури, и да нас студија Љиљане Павловић-Самуровић о овој поезији, као и препеви Радоја Татића, Радивоја Константиновића и Бранислава Прелевића обавештавају о једној књижевности чије димензије једва могу да се наслуте. Веома информативан, теоријски и критериолошки прецизан, предговор Љиљане Павловић-Самуровић уводи нас у ову литературу, или боље: литературе, које су све присутније у европској књижевности; али док је пре само педесетак година однос ових књижевности према европској могао да се оквалификује као однос ученика према учитељу, по свему судећи, истина о данашњој ситуацији говори, или ће ускоро говорити, о потпуно измењеним улогама” (Костић 1975а: 655).
- Милован Данојлић подсећа да је наша пажња по навици управљена према књижевним центрима Европе, а да се мало зна о хиспаноамеричкој поезији, „[...] или како се чешће говори, латинско-, тј. јужноамеричкој поезији” (Данојлић 1975: 180), за коју још ни устаљена терминологија није општеприхваћена.
- Ђоко Стојичић назива *Светлости Кордиљера* изузетном књигом, подвигом како приређивача тако и издавача (предузеће Рад), који је довео до значајног помака у космополитизацији наше културе (Стојичић 1976: 72) и до стварања нових књижевних веза, те у том смислу представља и више од антологије, јер ће „[...] обавити једну драгоцену улогу за нашу и за хиспаноамеричку културу отварајући пут ка новој спознаји вредности, нама мало познатог духовног стварања једног великог дела света” (Стојичић 1976: 75).

Поред улоге антологичара, Љиљана Павловић-Самуровић се представила (1980) и обимним огледом о хиспаноамеричкој поезији XX stoleћа. Премда истиче несумњив значај модернизма, јер је био „[...] први књижевни покрет који је поникао у Хиспанској Америци да би затим био пренесен у Шпанију” (Павловић-Самуровић 1980: 631), ауторка највише пажње поклања особеним песничким токовима (афрокубанска поезија), покретима (американизам) и најважнијим књижевним школама (креационизам, ултраизам, надреализам, „чиста поезија”), који су се развили на тлу Хиспанске Америке за време авангарде (1920–1940) и поставангарде (1940–1960). Тумачења стваралаштва најзначајнијих песника из тог доба, заснива на њиховој перцепцији односа уметник-друштво, који уједно представља основно питање савремене хиспаноамеричке поезије, јер је „[...] од тога како га је [песник] решавао много више зависила његова песничка физиономија него од тога коме

се правцу, формално гледано, приклањао” (Павловић-Самуровић 1980: 632). У том смислу, ауторка разликује три упоредна тока савремене хиспаноамеричке поезије: први ток у коме се првенствено уважава лични, јединствени, непоновљиви доживљај песникове стварности, а песников главни циљ је да у својим творевинама ствара сопствени свет; други ток у коме је друштвена стварност једина и најважнија, а задатак песника је да стварност у којој живи преточи у стихове; трећи ток је састављен од малобројних песника, који су настојали да у свом стваралаштву обједине претходна два односа.

Кубанска поезија улази у хоризонт очекивања наших читалаца на самом почетку седме деценије прошлог века (1961)⁴, у време доласка на власт Фидела Кастро (Fidel Castro). Поезија се у овој земљи интензивније развијала од периода неокласицизма; у XX столећу, Куба је имала највећи број песника на Антилима и веома богато песништво, нарочито у оквиру афроамериканизма и поставангарде, да би после победе револуције преовладала социјално-ангажована поезија. Оглед Југане Стојановић се појавио (1961) управо у време када је успостављање новог државног поретка на Куби довело до промене књижевно-естетичких приоритета у песничком стваралаштву. Ауторка настоји да представи све развојне фазе кубанске поезије, са посебним акцентом на њене типичне особености. За време романтизма и борби за независност, однос кубанских песника према људској егзистенцији и песничком стваралаштву знатно одудара од става европских романтичара: „Жестина, страхотно саосећање са збиљом тако својствени кубанским романтичарима Мендиви, Зенеи, Валдесу, не саглашавају се са дражесном растуженошћу једног Мисеа или артистичком питорескношћу једног Готјеа” (Стојановић 1961: 5). Касније, након обновитељског замаха премодерниста, долази почетком XX столећа до поетског замора, који ће отклонити интимистичка струја младих песника префињеног тона, да би авангарду, потом, обележиле сугестивне и оригиналне творевине, а неизбежан социјални бунт се преточио са највише жара у стихове Николаса Гиљена (Nicolás Guillén). Период очи Другог светског рата, докле сеже овај кратак преглед, Југана Стојановић сматра раздобљем „[...] када кубанска поезија, која се увек хранила великим превирањима, налази опет највиши разлог свог постојања. Јављају се нова имена: понешто прециозни Елисео Дијего, уздржани Гарсија Маруз, херметични Лима и Бакуеро, а њихово заједничко обележје и даље остаје она особена кубанска необузданост инстинкта и жеља за интензивним доживљајем, која песнике наводи да придају највећу важност суштинском, на штету привида који их окружује” (Стојановић 1961: 5).

Интерпретативна рецепција индивидуалног стваралаштва појединих кубанских песника јавила се у периодичним публикацијама на српском језику скоро две деценије након објављивања есеја о поезији Кубе и односила се на актуелна песничка достигнућа у овој земљи.

⁴ Збирку *Поезија Кубе* објавила је (1961) издавачка кућа Багдала; песме су са француског језика превели Љиљана Шијаковић и Миодраг Шијаковић; антологија садржи „Белешке о песницима” и поговор, које је сачинио Миодраг Шијаковић.

Роберто Фернандес Ретамар (Roberto Fernández Retamar), идејно опредељен за друштвено ангажовану књижевност, а формално припадник постангангарде, привукао је пажњу наше критичке јавности тек онда када је објављен (1976) избор његових песама под насловом *Оном кога би то могло занимати*. За брз одјек (1977) у периодици заслужан је Предраг Протић, чији приказ осветљава песникову главну тематску преокупацију (вољена жена – домовина – револуција) и појашњава разлоге топлот пријема код наших читалаца: прво, зато што „Ретамар долази из једног света традицијом и историјским искуством, које се не треба ограничавати само на песничко, али које и песничко у себе укључује, доста различитог од нашег и истовремено доста сродног нашем.” (Протић 1977: 229); друго, због тога што Ретамарови ангажовани стихови, исказани уз помоћ модерних песничких изражајних средстава, теже да превазиђу дихотомију човек – свет и да дочарају визију човека будућности као интегралног дела света; трећи, али не мање важан разлог лежи у мелодичном и прецизном преводу са шпанског језика Јордана Јелића, који нам у великој мери омогућава да спознамо аутентичност Ретамарове личности (Протић 1977: 231).

Николас Гиљен је најзначајнији представник афрокубанске поезије, а прве есеје о њему написала је на српском језику Мирјана Божин:

- Оглед с краја седамдесетих година прошлог века (1979) је информативног карактера; садржи кратак коментар Гиљенових песничких етапа и збирки, међу којима ауторка издваја *Motivos de son* (*Мотиви сон*) по модернитету који доноси не само у националним оквирима већ и у ширем контексту литературе Хиспанске Америке: „У кубанској књижевности али и изван ње ова књига представља изузетну појаву јер означава снажан раскид са књижевном традицијом, и, што је још занимљивије, доноси убедљиву и снажну афирмацију кубанског националног бића као јединствене шпанскоамеричке и афричке етничке мешавине” (Божин 1979: 1).
- Други есеј (1982) евоцира успомену на разговор који је Мирјана Божин водила (1979) са Николасом Гиљеном, док је боравила у Хавани, о особеностима афрокубанске поезије, нарочито о иновативним метричким формама које је Гиљен увео у афроамеричку поезију (сон), о друштвеној ангажованости његовог стваралаштва и, у ту сврху, употреби одговарајућих књижевних проседеа (сатира, карикатура, иронија).

После скоро деценије паузе, појавио се (1991) оглед Љиљане Павловић-Самуровић о животу и поезији Николаса Гиљена, у коме се исцрпно и документовано одабраним стиховима прати Гиљенов развојни пут од првих творевина насталих под утицајем модерниста до дела написаних у позним годинама, када је аутор већ био изишао из фазе афрокубанске поезије.

Надаизам, посебан књижевни ток који се развио у оквиру хиспаноамеричке песничке авангарде, улази у видокруг очекивања наше читалачке публике раних шездесетих година прошлог века (1964), скоро у исто време када је и настао у Колумбији, захваљујући Душку Вртунском, чија је интер-

претацја основних постулата надаистичког манифеста објављена на српском језику недуго након публиковања овог програмског текста у оригиналу. Сходно имену (*нада* – ништа), указује Вртунски, надаисти верују у ништавило, а XX столеће сматрају ирационалним из два разлога: прво, због ратова којима се у оваквој технократској цивилизацији не може доћи до универзалне визије, а, друго, због тога што је XX столеће „окрутан век сазнавања” које функционише као огроман емоционални жрвањ: „Непознато и тајанствено које је духу увек давало мало простора да се размахне у визији и жељи, а личности да се исказе – то данас више не постоји. Свет постаје, у процесу тог брзог сазнавања, окамењен у својој коначности, из њега се више не може побећи у непознато нити открити ново. Зато надаисти прихватају стварност онакву каква она јесте. Ништа не почиње, ништа се не завршава. Све је у садашњости, све постоји у одлучном часу откровења. Па чак и ако не постоји, постоји у неограниченим могућностима Ничега. Зато је то најбољи од свих могућих светова, и једини могући” (Вртунски 1964, 18). Задатак поезије је да се укључи у егзистенцију онакву каква она заиста јесте, без потраге и сна за неким другим, бољим светом, што укључује и уважавање естетике нелепог, која у визији надаиста потпуно одговара XX столећу раздераном противречностима. Појава надаизма у колумбијској књижевности представља, како објашњава Вртунски, израз незадовољства најмлађе генерације песника стварношћу пред којом се нашла, а надаистички програм, иако има сличности са појединим Сартровим текстовима о неопходности неодложне акције, представља „значајно освежење”, јер је, одбацивши „интегралну” слику човека и времена, позвао све Колумбијце на одговорност, с пуним поверењем у време у којем је настао.

Чилеански песник Пабло Неруда (Pablo Neruda) наилази на активан пријем код нас релативно касно.⁵ Упркос бројним књижевним признањима и посете Југославији (1965), до квалитативног помака у преводној рецепцији и формирања одјека у књижевној периодици дошло је тек почетком седамдесетих година XX столећа, када је Неруда добио (1971) Нобелову награду за књижевност и, затим, поводом његове смрти (1973). На уобличавање ове интерпретативне рецепције, могли бисмо рећи пригодног карактера, највише су утицали Владета Кошутић и Војислав Бојовић:

- Импресиониран обимом Нерудиног стваралаштва, Владета Кошутић пореди овог чилеанског песника са моћним вулканом с Анда, истичући да се таква плодотворност може наћи једино код писца шпанског барока (Кошутић 1972: 206), те да је сâм Неруда „[...] саздао оно што нараштаји древне Индије постигоше – дело које има више од сто хиљада стихова, дакле, половину *Махабхарате*” (Кошутић 1973: 27). Ипак, имајући у виду да „количина не значи каквоћу”, Кошутић изражава свој критички став и говори како о одликама тако и о недостацима Нерудиног песничког дискурса, нарочито се задржавајући

⁵ Први избор Нерудиних песама у облику посебног издања *Сунце у репу ветра*, које је приредио (избор, превод са шпанског језика, поговор) Радоје Татић, штампала је издавачка кућа Рад у оквиру своје популарне, цепне библиотеке Реч и мисао (коло XII, књига 285).

на његовим изненађујућим преображајима: „Мењање стила неколико пута у току стваралаштва посебан је и редак језично психолошки догађај за једног песника, поготово ако се одвија неуобичајено: лиричар, с почетка затворен у себе, херметична израза, преваплоћује се у епског пророка окренутог мноштву, беспримеран по једноставном казивању” (Кошутећ 1972: 206). Најзначајнији извори у Нерудином стваралаштву (француски полусимболисти, чилеанска песникиња Габријела Мистрал [Gabriela Mistral], Петрарка, Тагора, Гонгора [Góngora], Пруст) такође су предмет Кошутећевог интересовања, а када тумачи најобимније Нерудино дело *Onumi cnev (Canto general)*, односно петнаест хиљада стихова који у петнаест певања обухватају космогонију прекоморских Шпанија, упућује аутору и једну замерку: „Ипак, лична осећања, испољена у многим приликама, нарушавају склоп епа, да не спомињемо шибанье капитализма и величање комунизма, тираде због којих лирика и епика постају нешто сасвим друго. Одбацивањем класичног правила да еп не сме опевати текуће догађаје, најближој и још ’трајној’ садашњости, недостаје временска димензија, а тиме и уметничка пуноћа” (Кошутећ 1973: 33). Кошутећеве анализе омиљених Нерудиних мотива, изражајних средстава и метричких форми увек су поткрепљене подацима из песниковог живота и богато илустроване стиховима које је одабрао из *Целокупних дела Пабла Неруде* и превео са шпанског језика.

- Уважавајући сву сложеност критеријума за доделу Нобелове награде за књижевност о чијим лауреатима „не може се са много поуздања, из критичке и историјске ретроспективе, изрећи много позитивних судова”, Војислав Бојовић, са усхићењем, одобрава награђивање Пабла Неруде, чиме је књижевни жири у Стокхолму „оправдао углед и величину награде” (Бојовић 1971: 32). Ову констатацију Бојовић поткрепљује исцрпном био-библиографијом славног песника, за чија дела каже да су већ била преведена на преко осамдесет језика, док Нерудине претходне безуспешне кандидатуре објашњава његовом комунистичко-револуционарном делатношћу, коју је Нобелов жири Шведске академије наука коначно успео да подреди књижевно-естетичким вредностима Нерудине универзалне поезије: „Његове поетске форме су изван свих версификаторских и метричких нормативности, јер његова су својина и својство сви облици говора помоћу којих пјесмом човјеку може нешто племенито казати, а да он то појми и прихвати као своју ријеч и своје осмишљење неке од његових животних суштина или њихових манифестација” (Бојовић 1971: 32). Након вести о смрти Пабла Неруде, Бојовић је у некрологу (који прате три његова превода са шпанског одабраних Нерудиних творевина) још једном указао на естетичку вредност ове поезије и топао пријем на који је одмах код нас наилазила: „Као потврда квалитета љепоте Нерудине поезије говори и изјава Ива Андрића за пјесму *Висови Макћу Пикћу* коју је Неруда прочитао на конгресу ПЕН-клуба на Бледу 1965. Чувши ту пјесму – одзив

старим племенима Инка који су се повлачили према врховима Анда пред најездом конквистадора – Андрић је са њему својственим племенитим одушевљењем узвикнуо: ’Вредело је доћи на Блед само ради ове песме’” (Бојовић 1973: 19).

Када је после Нерудине смрти изишла (1974) његова изразито аутобиографска збирка *Исла Негра*, у периодици се појавио (1975) приказ Звонимира Костића, довољно информативан да привуче оне читаоце који се до тада можда још увек нису били сретли са Нерудиним песништвом и довољно критички оријентисан да заинтересује познаваоце његовог дела. Костић креће пажњу на структуру књиге и њен наслов (*Исла Негра* – име острва на коме је песник провео своје последње дане), а уз поједине стихове наведене из збирке (коју је са шпанског језика превео Јордан Јелић) указује на учестали мотив љубави према убогом свету, по коме Неруду пореди са Брехтом, док у његовој песничкој ангажованости, „у наше доба прилично реткој”, налази сродности са песницима европског романтизма. Тематска разноврсност неминовно води Неруду у метричку разиграност, што све заједно утиче на хетерогену експресивност и лирску разуђеност збирке, о којој Костић говори у завршном делу приказа: „Тако ћемо читати у књизи *Исла Негра* песме са великим бројем стихова, или оне од само једног стиха; од политичких песама до херметичних; од песама слободног стиха до чврсте форме сонета. Он мења свој израз од кратке лирске сугестивне слике и лирског крокија, до политичког памфлета. Ритам његове песме креће се у најширем распону од речи као музике до прозног ритма стиховане анегдоте” (Костић 1975б: 24).

Од времена модернизма, поезија је у Никарагви била доминантан књижевни род, чему у прилог говори и податак да је почетком тридесетих година XX stoleћа у овој малој земљи постојао једини авангардни покрет у Средњој Америци. Доласком на власт (1937) диктатора Сомосе (Somoza), у Никарагви почиње да буја социјална и патриотска поезија, која је предмет разматрања изнетих у есеју Бранка Ђукића. Након кратког увида у почетну фазу никарагванске поезије, која је почела да се развија у другој половини XIX stoleћа, Ђукић се поглавито бави друштвено ангажованим песништвом Никарагве, њеним најзначајнијим представницима и темама (вера у револуцију, страдање народа, жртвовање припадника сандинистичког покрета, патња изгнаника – родољуба, непрекидна борба у градовима, затворима и селима). Ђукић запажа да релативно мали број савремених никарагванских песника пише о животу у друштву насталом после победе револуције, као и да постоји изванредан број аутора који су се изјаснили против социјалистичког друштвеног поретка (Ђукић 1985: 1017). Имајући у виду да се на поезију Никарагве не могу применити европски критеријуми, аутор есеја указује на главне особености овог песништва: политизацију у вишеструком смислу (стихове пишу и најистакнутији политичари, док су песници, у највећем броју случајева, и активни револуционари); снажно изражену индивидуалност; појаву да се знатан број песника не бави искључиво поезијом, већ и другим књижевним родовима и, на, можда, најважнију одлику – увереност већине песника да је књижево стваралаштво средство за остварење циљева

новог друштва (Ђукић 1985: 1018). Есеј је употпуњен одабраним стиховима, које су са шпанског језика превели сâм аутор и Јан Бриза.

Критички текстови о женској хиспаноамеричкој лирици јављају се на српском језику тек у последњој деценији XX столећа. Прво су објављена два есеја посвећена Сор Хуани Инес де ла Крус, барокној мексичкој песникињи. Огромна временска дистанца оправдава касну рецепцију, која се код нас развијала у складу са пријемом у хиспанском свету, о чему сведочи (1995) есеј Александре Манчић Милић⁶: „Мексичка песникиња из седамнаестог века Сор Хуана Инес у историји књижевности имала је судбину сличну судбини многих песника барока: слава коју је доживела за живота брзо је бледела и пала у заборав све до поткрај прошлог и првих деценија овог века. После великог песничког угледа за живота, када је називана Десетом Музом и Фениксом Мексика, тек поткрај XIX века шпански полиграф Марселино Менендес и Пелајо скренуо је пажњу на ову тада скоро заборављену песникињу. Уследио је читав низ написа и књига који су се бавили животом и делом ове мексичке књижевнице, а занимање за њу током XX века све је више расло. После више аутора њене биографије, 1982. године Октавио Пас је објавио обимну студију *Сор Хуана Инес де ла Крус или Замке вере*, до сада најзначајнију књигу која се бави њеним књижевним делом у светлости ауторкиног живота. Наш покушај да у основним цртама представимо живот и дело Хуане Инес домаћој публици највећим делом следи управо фактографију коју је Октавио Пас у својој књизи изложио” (Манчић Милић 1995: 97). Посматрајући кроз призму специфичних друштвених околности вокацију и животни пут Сор Хуане, Манчић Милић тумачи њене главне књижевне пориве, убеђења и остварења, као и различитости које су је издвајале од осталих барокних хиспанских писаца. У есеју се посебно скреће пажња на родне особености песникињиног положаја, како у мексичком световном окружењу тога доба, тако и у оквиру црквених институција, јер су у знатној мери одређивале интензитет и врсту њеног књижевног стваралаштва, као и трајна животна опредељења.

Есеј Бранислава Прелевића о Сор Хуани првенствено се бави (2000) тумачењем њене поетике. Кратак преглед најзначајнијих догађаја из живота песникиње чини само увод у опширнији осврт на књижевно-естетичке вредности Сор Хуаниног дела и његове главне карактеристике. Аутор полази од омиљене тематике мексичке Десете музе (размишљања о ефемерности људског постојања) и начина обраде песничке грађе, да би преко најзаступљенијих мотива (сан, смрт, самоћа, љубав) стигао до анализе изражајних средстава (метафоре, контрасти, аналогije, неологизми) у којима показује да се осећа неоспоран утицај Гонгоре.

Стваралаштво Алфонсине Сторни (Alfonsina Storni), аргентинске песникиње чији се опус формирао на размеђи постмодернизма и авангарде, било је предмет интересовања Силвије Монрос-Стојаковић. У невеликом, импреси-

⁶ Александра Манчић Милић је објавила (1995), у истом броју (4) часописа *ПроФемина*, свој превод са шпанског језика прозне творевине Сор Хуане Инес де ла Крус под насловом *Писмо Антонију Нуњесу из Дружбе Исусове*, у продужетку (стр. 104–108), после есеја који је посветила ауторки ове творевине.

онистички написаном огледу (1996), Монрос-Стојаковић само скицира живот Алфонсине Сторни, док главни акценат ставља на њено песничко стваралаштво, односно на тумачење емотивних флукуација изражених у песмама, које се крећу од младалачких осећања жала и туге због страсне, фаталне, а несрећне љубави до, у познијим годинама испољених, осећања тескобе, неиспуњености и меланхолије због свести о неизбежности смрти. Ауторка есеја сматра да је управо та емотивна скала, којом одишу творевине из обе песничке фазе Алфонсине Сторни, разлог њене непролазне популарности међу читаоцима, који у тим стиховима успевају да препознају сопствена искуства, ма како комплексна била.

Узевши у обзир све изнете резултате извршеног рецепционистичког истраживања, можемо закључити да је, током XX stoleћа, критички одјек хиспаноамеричке поезије у нашој књижевној периодици био квантитативно недовољан и, у темпоралном смислу, понекад успорен, али, у погледу квалитета објављених прилога, позитиван у довољној мери да омогући уобичавање видокруга очекивања наше читалачке публике. У испитаном раздобљу дугом скоро седам деценија (1935–2000), наишли смо на четрдесетак текстова (приказа, есеја, чланака) о хиспаноамеричкој поезији, од којих је већина објављена седамдесетих и осамдесетих година прошлог века. Ови прилози су били посвећени националним поезијама (Мексика, Кубе, Никарагве, Колумбије), појединим савременим песницима (Неруди, Пазу, Борхесу, Гиљену, Сторни), који су стварали у време авангарде и поставангарде (са изузетком једне барокне песникиње – Сор Хуане), као и поезији Хиспанске Америке посматраној у целости. Критички пријем хиспаноамеричког песничког стваралаштва код нас углавном је подстицала преводна продукција, која је често претходила одјеку у књижевним часописима и листовима, мада је долазило и до обрнуте спреге у рецепцији – да текстови штампани у књижевним периодичним публикацијама антиципирају издавање збирки песама. По фреквенцији објављивања оваквих текстова предњачили су часописи и листови из Београда, а међу њиховим ауторима доминирали су преводиоци, који су у већини случајева били и приређивачи антологија, што упућује на висок књижевни квалитет већине поменутих написа. Појаву и интензитет критичког одјека хиспаноамеричке поезије, али и преводну рецепцију уопште, неретко су условљавале ванкњижевне околности најразличитије природе (боравак неког хиспаноамеричког писца код нас, или нашег преводиоца у Хиспанској Америци, као и њихова међусобна познанства; интервјуи са песницима; политичке прилике у Хиспанској Америци – револуционарни покрети, диктатуре, државни удари; додељивање Нобелове награде за књижевност; смрт аутора; популарност фолклора појединих хиспаноамеричких земаља), што сведочи о неизбежној испрплетаности књижевних и културолошких утицаја приликом формирања хоризонта очекивања.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 1983: Б. Алексић, „Борхесови хераклитизми”, Ниш: *Градина*, XVIII/12, 75–78.
- Берић 1935: Г. Берић, „Алберто М. Кандиоти: *Ковчежић од емаља*”. Београд, 1935, Београд: *Живот и рад*, VIII/138, 126–127.
- Бојовић 1971: В. Бојовић, „Пабло Неруда”, Титоград: *Овдје*, III/31, 32.
- Бојовић 1973: В. Бојовић, „Трагедију Чилеа чини већом смрт пјесника Пабла Неруде”, Титоград: *Овдје*, V/54, 19.
- Божин 1979: М. Божин, „Николас Гиљен: Национални песнички израз”, Београд: *Књижевна реч*, VIII/122, 1.
- Божин 1982: М. Божин, „Црни Орфеј и његове Еуридике”, Крушевац: *Синтеза*, XIII/15, 3–7.
- Васовић 1980: Н. Васовић, „Човек и слике митова (Октавио Паз: *Лукови*, превод Бранислав Прелевић, Рад, Београд, 1979)”, Београд: *Књижевна реч*, X/149, 19.
- Вртунски 1964: Д. Вртунски, „Књижевни покрет надаизам”, Нови Сад: *Поља*, X/72–73, 18.
- Данојлић 1975: М. Данојлић, „Хиспаноамеричка поезија (*Светлости Кордиљера*, изабрала и приредила Љиљана Павловић-Самуровић, превели Радоје Татић, Радивој Константиновић и Бранислав Прелевић, Рад, Београд, 1974)”, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, CLI, CDXVI/1–2, 180–181.
- Деспотовић 1991/1992: М. Деспотовић, „Борхесов хаику врт”, Пожега: *Паун*, V/15–16, 14–16.
- Ђукић 1985: Б. Ђукић, „О поезији Никарагве”, Цетиње: *Стварање*, XL/8-9, 1014–1018.
- Костић 1975а: З. Костић, „Једно виђење хиспаноамеричке поезије”, Београд: *Књижевност*, LX/6, 655–657.
- Костић 1975б: З. Костић, „Пабло Неруда: *Исла негра*”, Багдала, 1974. Превод Јордана Јелића, Нови Сад: *Поља*, XXI/200, 24.
- Кошутић 1957а: В. Кошутић, „О савременој лирици Мексика”, Цетиње: *Стварање*, XIII/2, 156–161.
- Кошутић 1957б: В. Кошутић, „Савремена шпанскоамеричка лирика”, Цетиње: *Стварање*, XIII/12, 944–951.
- Кошутић 1958: В. Кошутић, „Савремена мексиканска лирика”, Сарајево: *Живот*, VIII/12, 50–56.
- 1972: В. Кошутић, „Вулкан ловором овенчан”, Београд: *Књижевност*, LV/8, 206–215.
- Кошутић 1973: В. Кошутић, „Тако је певао Неруда”, Београд: *Књижевна критика*, IV/5, 27–37.
- Магарашевић 1980: М. Магарашевић, „Изрицање неизрецивог”, Београд: *Савременик*, LI/5, 348–353.
- Манчић Милић 1995: А. Манчић Милић, „Сор Хуана Инес де ла Крус”, Београд: *Профемина*, I/4, 97–103.

- Мандић 1983: З. Мандић, „Мистерија Борхесове фантастике (Хорхе Луис Борхес: *Изабране песме*, СКЗ, Београд, 1982)”, Сомбор: *Домети*, X/35, 131–133.
- Милишић 1986: М. Милишић, „Борхесова тајна (или како се Борхес у књизи песама *Шифра* опраштао са животом)”, Краљево: *Повеља (октобра)*, XVI/2–3, 168–169.
- Монрос-Стојаковић 1983: С. Монрос-Стојаковић, „Хорхе Луис Борхес, *Изабране песме*”, Београд: *Мостови*, XIV/53–54, 53–56.
- Монрос-Стојаковић 1996: С. Монрос-Стојаковић, „Опора песникиња Алфонсина Сторни”, Београд: *Књижевна реч*, XXV/479–480, 9.
- Павковић 1985: В. Павковић, „Искуство памћења (Хорхе Луис Борхес: *Шифра*, са шпанског превео Радивоје Константиновић, Народна књига, Београд, 1985)”, Београд: *Књижевне новине*, XXXI/697, 11.
- Павловић-Самуровић 1980: Љ. Павловић-Самуровић, „Друштвена и уметничка стварност у савременој хиспаноамеричкој књижевности”, Сарајево: *Трећи програм Радио Сарајева*, IX/30, 631–644.
- Павловић-Самуровић 1991: Љ. Павловић-Самуровић, „Поезија и живот Николаса Гиљена”, Ниш: *Градина*, XXVI/1, 103–109.
- Прелевић 2000: Б. Прелевић, „Сор Хуана Инес де ла Крус или сестринство песничке врсте”, Панчево: *Свеске*, XI, 98–102.
- Протић 1977: П. Протић, „Реч ангажованог песника (Роберто Фернандез Ретамар: *Оном кога би то могло занимати*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976)”, Сарајево: *Живот*, LI/2, 229–231.
- Р. Б. 1935: Р. Б., „*Ковчезић од емаља* од Алберта М. Кандиоти (Издање С. Б. Цвијановића, Београд)”, Београд: *Југословенске шлустроване новине*, II/10, 11.
- Симић 1983: Г. Симић, „Између живота и папира (Хорхе Луис Борхес: *Изабране песме*, СКЗ, Београд, 1982)”, Сарајево: *Одјек*, XXXVI/12, 21–22.
- Солдатић 1975: Д. Солдатић, „Светлости Кордиљера (*Антологија хиспаноамеричке поезије, 1920–1970*, Избор, предговор и белешке о писцима Љиљане Павловић-Самуровић, превод Радоје Татић, Радивоје Константиновић и Бранислав Прелевић, Издавачко предузеће Рад, Београд, 1974)”, Београд: *Филолошки преглед*, XIII/3–4, 149–155.
- Станивук 1987: Р. Станивук, „Резови у пути времена (Октавио Паз: *Химна међу рушевинама*, БИГЗ, Београд, 1985)”, Београд: *Књижевна реч*, XVI/298, 28–29.
- Стојановић 1961: Ј. Стојановић, „Кубанска поезија”, Београд: *Књижевне новине*, XIII/145, 5.
- Стојичић 1976: Ђ. Стојичић, „Више од антологије (Љиљана Павловић-Самуровић. *Светлости Кордиљера, Антологија хиспаноамеричке поезије 1920–1970*, Рад, Београд, 1974)”, Београд: *Књижевна критика*, VII/4, 72–75.
- Токин 1935: М. М. Токин, „Аргентински посланик у Београду г. Кандиоти написао код нас књигу песама која је јуче изишла на нашем језику”, Београд: *Време*, XV/4714, 5.

- Томашевић 1987: Б. Томашевић, „Паз писан Пазом (Октавио Паз: *Химна међу рушевинама*, избор, превод, предговор, хронологија, коментари и библиографија Бранислава Прелевића, БИГЗ, Београд, 1985)”, Београд: *Дело*, XXXIII/3, 212–215.
- Шијаковић 1957: М. Шијаковић, „Мексиканска поезија”, Зрењанин: *Војводина*, II/8–9, 10 и 15.
- Шијаковић 1963: М. Шијаковић, „Боја и небо мексичке поезије”, Београд: *НИИ*, XIII/637, 9.
- Шукало 1984: М. Шукало, „Борхес – пјесник (Хорхе Луис Борхес: *Изабране песме*; избор, превод и предговор Радивоје Константиновић – СКЗ, Београд, 1982)”, Београд: *Дело*, XXX/1–2, 247–249.

Vesna Z. Dickov

LA POESIA HISPANOAMERICANA EN LA CRITICA LITERARIA SERBIA DEL SIGLO XX:
LAS RELACIONES INTERCULTURALES

(Resumen)

Los textos críticos (reseñas y ensayos) sobre la poesía hispanoamericana, que hemos encontrado examinando las publicaciones periódicas del siglo XX en el idioma serbio, muestran que existía cierto interés en nuestro país por este asunto durante un período de casi setenta años (1935-1970). Los textos mencionados (alrededor de cuarenta) trataron de las poesías nacionales (mexicana, cubana, nicaragüense, colombiana), de las obras en verso de algunos poetas del período vanguardista y postvanguardista (Pablo Neruda, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Nicolás Guillén, Alfonsina Storni), de las canciones de la poetisa barroca Sor Juana Inés de la Cruz y, también, de la poesía hispanoamericana en general. La mayoría de estos artículos apareció en los años setenta y ochenta del siglo pasado en diferentes periódicos de Belgrado. Sus autores, con frecuencia, eran también traductores y editores de antologías de poesía hispanoamericana. Las condiciones bajo las cuales se desarrolló ese tipo de recepción, abarcaron, salvo el campo de las relaciones literarias, eventos de diferente tipo (estancias de los poetas hispanoamericanos en nuestro país y de nuestros autores en Hispanoamérica, relaciones personales, entrevistas, el Premio Nobel de literatura, acontecimientos políticos – revoluciones, dictaduras, golpes de estado -, muertes de poetas, popularidad de algunos elementos folclóricos), lo que revela toda la variedad y complejidad de los factores culturales que influyeron en la formación del horizonte de expectativas de nuestros lectores.

Тања Ф. ГАЕВ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

СРПСКА НАРОДНА ПЕСМА У УКРАЈИНСКОМ ПРЕВОДУ

Српско-украјинске везе датирају још од времена Кијевске Русије. У XV–XVI веку многи српски певачи, фрулаши и гуслари донели су у Украјину и Пољску много српских народних песама. Украјинске думе и њихови називи настају под утицајем српског епа, а за гусле је понегде сачуван назив „Срби”. Највећи утицај на украјинску књижевност током XIX века имао је Вук Стефановић Караџић (боравио је у Украјини 1819. године). На примеру српског правописа развија се и украјински фонетски правопис. Научни радови и монументалне збирке народних песама постају национална енциклопедија из које украјински писци, заједно са читавом образованом Европом, црпе знања о Србима и њиховој јуначкој борби за своје ослобођење. Одушевљени српским фолклором познати украјински песници преводе на украјински језик српске народне песме и пишу оригинална дела под утицајем српске народне поезије, проширујући тиме и границе украјинске поезије. Највећи међу њима били су Маркијан Шашкевич, Јакив Головацки, Иван Вагилевич, Амвросиј Метлински, Тарас Шевченко, Јуриј Феђкович, Михајло Старицки, Павло Грабовски, Иван Франко, Лесја Украјинка, Максим Риљски и Леонид Первомајски. У раду дајемо преглед српских народних песама које су током наведеног периода преведене на украјински језик и објашњавамо њихов утицај на украјинску народну поезију. Преводи српских народних песама на украјински језик представљали су нову фазу у развоју уметничке превођачке вештине писаног стваралаштва српског народа.

Кључне речи: српска народна песма, превод, поезија, украјинска књижевност, јуначки еп.

Збирке песама Вука Стефановића Караџића постале су веома популарне у Европи и многи истраживачи и песници почели су да уче српски језик како би могли да их упознају у оригиналу. На тај начин, српске народне песме превођене су на италијански, немачки, француски, енглески, пољски, руски, чешки, украјински, мађарски и на друге језике. Крајем XIX века није било земље у Европи на чији језик није преведено бар неколико српских песама.

Јачање национално-ослободилачке борбе Јужних Словена и оживљавање културног живота ових народа имали су снажан одјек у Украјини, а посебно у Галицији, која је уз већину поробљених Јужних Словена била под јармом аустријске круне.

* gaev1@eunet.rs

Велики значај за оживљавање културног живота Галиције имале су личне везе лавовске омладине с културним и друштвеним делатницима скоро свих народа словенског света. Посебно значајну улогу имали су представници прогресивне књижевне групе *Руська трійця*: Маркијан Шашкевич (1811–1843), Иван Вагилевич (1811–1866) и Јакив Головацки (1814–1888). Иван Головацки, брат Јакова Головацког, често је боравио у кући В. С. Карацића у Бечу одакле је слао српске књиге у Лавов. Поред тога, В. С. Карацић га је наговарао да се по завршетку универзитета пресели у Србију. Управо су ове везе помогле М. Шашкевичу, И. Вагилевичу и Ј. Головацком да издају и да распростране свој први објављени фолклорно-књижевни алманах *Русалка Дністрова*, у коме су били објављени први украјински преводи српских песама.

М. Шашкевич је над преводима радио веома савесно, а поједини преводи имају и неколико верзија, на пример *Дівчина і риба*. На преводе М. Шашкевича утицала је украјинска народна поезија коју је он одлично познавао.

Изузетно много на упознавању Украјинаца са српским песмама урадио је Јакив Головацки. За песме и начин живота српског народа он се заинтересовао још на почетку 30-их година XIX века, када се, после завршене гимназије, уписао на Лавовски универзитет. Заједно са братом Иваном певао је у словенском хору, који је тада постојао у Лавову и живео је са студентима различитих словенских земаља, који су му причали интересантне приче о свом народу. Док је боравио у Пешти, Ј. Головацки се упознао са многим познатим делатницима словенске културе, са Словаком Јаном Коларом, с адвокатом и издавачем Матице Српске, Павловићем, са српским студентима. Сви они су били учесници покрета словенског препорода и имали су велики утицај на формирање погледа на свет и на књижевну делатност украјинског научника. Са преводима српских песама Ј. Головацки почиње 1835–1836. године. Два превода *Три туги* и *Смрт милых* била су објављена у алманаху *Русалка Дністрова*. Преводи су скоро буквални. За народне песме то није мана, пошто је већина лирских и обредних поетских дела словенских народа веома слична. Збирка *Вінок русинам на обжинки* И. Головацки је издао у Бечу 1846. године. У њему су се нашле 23 српске песме у преводу Ј. Головацког и М. Шашкевича, преузетих из алманаха *Русалка Дністрова*. Тематика ових превода је разноврсна: то су претежно лирске песме о љубави, растанку, девојачкој лепоти, људском раду. Неке су прожете хумором и осуђују људске мане.

Заслуге Ј. Головацког за популаризацију српске песме у Украјини нису се ограничавале самим преводима и препевима. Он је написао и прву студију о српским песмама у Украјини. У њој се указује на сличности и разлике украјинских и српских песама, наведени су разлози који су потакли Ј. Головацког да се прихвати превода, и откривени су принципи којима се он руководио. Својим преводима и оригиналним делима М. Шашкевич и Ј. Головацки обогаћивали су и штампаном речју приближавали живи народни језик књижевном. Они су утрли прве стазе српској народној песми до украјинских читалаца.

У сличним условима појављују се преводи српских песама и у Источној Украјини. Амвросиј Метлински (1814–1870) (под псеудонимом Амвросиј Могила) 1839. године издао је у Харкову збирку *Думки і пісні та ще дещо*, која обухвата преводе из словенских и немачког језика. У циклусу *Луна із Сербії* налазе се три српске песме на украјинском језику и четврта на руском, све преузете из првог тома збирке В. С. Карацића. Тако се већ у првој половини XIX века српска песма нашла у књижевним токовима у украјинским земљама захваљујући преводима и препевима М. Шашкевича, Ј. Головацког и А. Метлинског. Сви они су, дајући у целини тачне преводе, уносили елементе „украјинизације”, како би песме приближили украјинском читаоцу. Зато су га упознали само са појединим лирским песмама, које још нису могле да створе целокупну представу о богатој српској народној поезији. То су били први кораци у области превода, који су започети од фолклора и који су се проширили тек у другој половини XIX века. Већ у ово време појавиле су се и студије о српским песмама Ј. Головацког. У њима се види покушај упоредне анализе. Збирке Вука Карацића одиграле су позитивну улогу у образовању фолклористичких погледа М. Шашкевича, М. Максимовича и других. Трагови утицаја српских песама могу се осетити и у оригиналним делима М. Шашкевича. Упознавање са српским песништвом имало је позитиван значај за развој културе украјинског народа.

Друга половина XIX века, богатија преводилачком књижевношћу, донела је много нових украјинских превода и препева српских песама, не само лирских, већ и јуначких. Српска песма освојила је многе познате великане украјинске писане речи. Осећање крвног братског пријатељства и поштовања према потлаченом јужнословенском народу настављало је да живи и да јача у украјинској културној средини, а идејна солидарност водећих украјинских са јужнословенским делатницима помагала им је да чак и у тешким временима царског режима траже код украјинског народа путеве за популаризацију предивних примера српске јуначке и лирске песме.

Под утицајем српске народне поезије настала су следећа оригинална и преводна дела украјинских песника: Тараса Шевченка (*Подражаніє сербському*, балада *Тополя*); Јурија Феђковича (циклус *З округів, Празник у Такові, Сербські ваї*, поема *Лук'ян Кобилиця*); Михајла Старицког (*Сербські народні думи і пісні*, драма *Маруся Богуславка*); Павла Грабовског (збирке песама и превода: *Пролісок, З чужого поля, З Півночі, Доля, Кобза*); Ивана Франка (преводи балада *Мати святого Петра, Невдячні сини, Найбільші гріхи, Зрада жінки Груя Новаченка*.); Лесје Украјике (поема *Віла-посестра*); Максима Рильског (преводи из збирке *Сербська народна поезія* – из јуначких песама: *Докосовські пісні, Пісні про Марка Королевича, Пісні гайдуків*); Леонида Первомајског (књига *З глибин. Балади народів світу*, збирка *Слов'янські балади*, преводи из збирке *Сербська народна поезія*, из јуначких песама *Докосовські пісні, Косовські пісні, Пісні про Якишчів, Пісні усуків, Балади і ліричні пісні* (баладе *Чура у темниці, Мисливець, Кара, Олень та віла, Сонце*).

Међу многим украјинским писцима који су се у другој половини XIX века окретали писаном богатству српског народа, био је и Тарас Шевченко

(1814–1861). Тарасу Шевченку су још 40-их година XIX века биле познате водеће личности словенске културе, а међу њима и један од њених најпознатијих представника Вук Стефановић Караџић, чије је име песник ставио на прво место међу словенским научницима. Последњих година свога живота Т. Шевченко се окренуо и збиркама српских и хрватских песама В. С. Караџића. Песник је 4. маја 1860. године написао прелепу песму *Подражаніє сербському*, која је настала на низу српских песама узетих из првог тома збирке В. С. Караџића. У песми *Подражаніє сербському* Шевченко је вешто успео да пренесе дух српске народне песме, зато што Шевченково дело са српским и украјинским песмама повезују средства типизације, у песми су присутни распрострањени и типични мотиви српског фолклора, а то се јасно види и у њеном називу – *Подражавање српском*.

Што се тиче Јурија Феђковича (1834–1888) читаво његово поетско стваралаштво, па и проза, прожети су фолклором. Циклус *3 округкиві* испуњен је гневом и протестом, потсећа на српске народне баладе с њиховим суморним и оштрим протестом. У неким његовим поетским делима, на пример, *Сербські ваї*, *Празник у Такові*, Ј. Феђкович прославља борбу слободољубивих словенских народа против турских и немачких освајача. *Празник у Такові* посвећен је важном догађају из историје српског народа – скупштини српских устаника на челу са Милошем Обреновићем у Такову 1815. године, када је проглашен почетак Другог српског устанка. За наведена поетска дела, као и за поему *Лук'ян Кобилиця*, у којој се величају народни јунаци осветници, својствене су уметничке карактеристике, типичне за српски фолклор који пева о хајдуцима и ускоцима.

Окретање Павла Грабовског (1864–1902) књижевним делима Јужних Словена треба повезати с активним интересовањем 30-50-их година XIX века у научним и књижевним круговима Русије и Украјине за фолклорна достигнућа словенских народа. У својим преводима П. Грабовски чува националне боје, али су за њега најважнији слободољубиви дух оригинала, његова испуњеност емоцијама, који су му блиски као песнику и као грађанину, које он преноси, све максимално украјинизујући, приближавајући сопственим идејно-естетским принципима уметничког стваралаштва и укуса самог украјинског читаоца. П. Грабовски преноси дух дела, зато је он понекад нетачан у детаљима, или, пак, ликове изворника чува у потпуности, као и ритам и мелодију, па ипак додаје нешто своје. Преводи П. Грабовског нису постали толико важан догађај, као преводи из српске народне поезије М. Старицког и М. Риљског, али су они били значајан и битан корак на путу еволуције саме украјинске књижевности, пре свега, на проширивању њених тематско-естетских граница.

Преводилачки допринос Михајла Старицког (1840–1904) из српске народне поезије је збирка *Сербські народні думи і пісні*. Старицки је пажљиво започео да преводи јуначке думе, које је одабрао из масе других. Он је издвојио думе у којима је доминирао митски, легендарни елемент, помешан са верским, а пажњу је усредсредио на историјске думе. Трудио се да пренесе мисао оригинала стих по стих, да се придржава метрике српског „белог сти-

ха” и да у преводу користи искључиво народни језик. Преводи М. Старицког су имитација српског народног стваралаштва, али је та имитација веома успешна. Он користи „украјинизована” имена (ћерка цара Лазара је Марусја, Марја, а њен син је Степанко – *Сон царици Милици*) поред устаљених епитета који преводу дају потребни фолклорни звук.

Михајло Старицки је 1881. године издао још једну своју збирку *3 давнього зшитку*, у коју је уврштено око 50 превода српских лирских песама из првог тома В. С. Караџића. Своје преводе српских песама из збирки В. С. Караџића, М. Старицки је наставио да штампа у периодичној штампи (лавовском часопису *Зоря* из 1882).

Српска народна поезија утицала је и на драматургију М. Старицког, посебно на његову драму *Маруся Богуславка*, која је написана према историјском сижеу и настала према мотивима украјинске народне думе о Марусји Богуславки. М. Старицки ју је адаптирао у реалистичну драму из свакодневног живота и осликао низ тачних слика из историјске прошлости украјинског народа, његове борбе против турских освајача и нападача Татара. Из списка дела превода М. Старицког из српске народне поезије, може се приметити да је у њима присутна проблематика слична оној у Марусји Богуславки: охоли владари Турци и потлачени Словени који маштају о слободи, о животу према својим сопственим моралним, верским и политичким законима.

Преводе М. Старицког одликују високи уметнички квалитети. Они су били истакнута појава у друштвеном и културном животу украјинског народа. Збиркама превода М. Старицког одушевљавао се И. Франко, користио их је М. Риљски.

Заинтересованост Ивана Франка (1856–1916) за српски народни еп кретала се у неколико праваца: као истраживача и научника и као уметника и преводиоца. Интересовања И. Франка за јужнословенски фолклор, посебно српски, нису водећа у његовим креативним активностима, али су веома очигледана. У свом раду *Из секретів поетичної творчості* истраживач се позива на радове Франца Миклошича, говори о карактеристикама сталних епитета и поређења у српском и бугарском фолклору, и пореди их с источнословенским епом. И. Франко је аутор рада *Студії над українськими народними піснями*, у коме износи мишљење да су поједине песме у Украјину донели јужнословенски гуслари још у XVI–XVII веку. У рецензији на *Сербські народні думи й пісні* М. Старицког, И. Франко указује на неку сличност историјских судбина украјинског и српског народа, која се непосредно одиграла у њиховом јуначком епу. Управо И. Франко наглашава националну оригиналност како српских епских песама, тако и украјинских народних дума. И. Франко је популаризовао српско народно стваралаштво код украјинског читаоца уметничким преводима.

Иван Франко је превео укупно 13 дела из српске народне поезије, од којих 8 из првог и трећег тома Вука Караџића: *Мати святого Петра*, *Найбільші гріхи*, *Невдячні сини*, *Диякон Степан*, *Жінка багатого Гавана*, *Зрада жінки Груя Новаченка*, *Жінка огняного змія*, *Пряха і цар*. За живота И. Франка објављени су сви његови преводи. У одељењу рукописа Централне

научне библиотеке АН УССР пронађено је још 5 досад непознатих превода српских народних песама И. Франка. Међу њима су *Юнак застрелив вилу*, *Невоља Стојана Јанковича*, *Јак Христос хрестився*, *Змій-королевич*, *Јак Юг Богдан своју жінку продав*. Први пут је преводачки таленат И. Франка представљен у збирци *Сербська народна поезія* са два мала примера, баладама *Мати святого Петра*, настале према познатом апокрифу, и *Невдячні сини*.

Када је реч о тематској заинтересованости И. Франка, он је посебну пажњу поклањао преводима из српског, хрватског и бугарског хајдучког епа, односно оним песмама у којима је опевана ослободилачка борба против Турака тлачитеља. И. Франко је био први који је упознао украјинског читаоца с идејно-уметничким особинама хајдучких песама. Најпре су пажњу И. Франка привукле хајдучке песме из збирке бугарског писца Љубена Каравелова, и тек се 90-их година XIX века украјински уметник окреће српским хајдучким и ускочким песмама.

И. Франко је радио на преводу српских народних песама, вероватно зато што су оне привукле његову пажњу својим сјајним социјалним смислом и уметничким изразом, зато што су блиске украјинским народним песмама, али И. Франко није преводио све, већ само она дела из српског фолклора која су посебно одговарала потребама времена и која су за циљ имала одређену друштвено-васпитну и естетску функцију, као што је песма *Пряха і цар*, у којој је насупрот званичницима сиромашним духом, у позитивном светлу представљен прост народ, паметан и духовит, омиљени јунак или јунакиња фолклорног стваралаштва.

За разлику од Михајла Старицког, И. Франко је превео само песме Косовског циклуса и превео је свега три хајдучке песме, које нису привукле пажњу М. Старицког. За преводе И. Франка из српског народног епа можемо са сигурношћу рећи да су попунили културну ризницу украјинског народа. И. Франко није уопште случајно бирао она српска фолклорна дела која су покретала важне друштвено-политичке и морално-етичке проблеме, већ су одисала и идејом иако сурове, али дубоке и истинске људскости.

Када је 1897. године из Беча у Београд пренето тело В. С. Караџића, међу званицама из Украјине на овој сахрани био је и И. Франко. У архиви И. Франка (Кијев) чува се позив из Београда, адресиран на његово име. Али због разних разлога И. Франко није могао да буде у Београду на сахрани В. С. Караџића.

Под утицајем *Сербських народних дум і пісень* М. Старицког, чувена украјинска списатељица Лесја Украјинка (1871–1913) написала је прелепу поему *Віла-посестра* (1911), ослањајући се и на оригиналне збирке В. С. Караџића. Ова оригинална поема тематски је написана на основу српског јуначког епа и српске митологије. У основи поеме су поетске приче Срба о вилама, митским бићима, сличним украјинским русалкама и немачким валкирама. Поема Лесје Украјинке има епски карактер, који нимало није карактеристичан за песникињин ауторски стил и објашњава се утицајем српске јуначке народне поезије. *Віла-посестра* је једно од најбољих алегоријских дела Лесје Украјинке, у чијем стилу органски није употребљен само српски

фолклор, по свом духу близак јуначким украјинским думама, већ и дубоки лиризам поетске речи Лесје Украјинке. Самим тим поема је сјајна књижевна варијација многобројних јужнословенских дела народног порекла.

Први украјински совјетски преводац српских народних песама из збирки В. С. Карацића био је Валеријан Полишчук (1897–1942), који 1918. године објављује превод 12 српских лирских песама. Преводи В. Полишчука нису сасвим завршени, али говоре да су се још уочи совјетске књижевности украјински песници окретали и српским и хрватским песамама, како би са њима упознали свој народ и обогатили његову културу.

Вуком Карацићем и његовим радом, посебно збиркама епских песама одушевио се велики мајстор уметничког израза, украјински совјетски песник, академик Максим Риљски (1895–1964). М. Риљског без претеривања можемо сматрати централном личношћу међу украјинским преводиоцима српске народне поезије XX века. Преводачки рад уопште има веома важно место у стваралачком раду овог чувеног украјинског песника. Он је аутор теоретских радова у области превода (чланци *Про переклади поетичних творів, Ще про переклади*). М. Риљски у својим радовима који се односе на преводачки рад инсистира на томе да је важан фактор приликом превода истинитост у изражавању мисли и облика оригинала, идеолошка усаглашеност и естетска тачност. Српска народна поезија има једно од водећих места за креативну заинтересованост М. Риљског као преводиоца, почев од 40-их година XX века. Он је 1947. године писао о збирци песама Вука Карацића, а 1962. године, после новог путовања у Југославију, непосредно је повезао своје „географске утиске” са ликовима српских народних песама које је преводио. М. Риљски је урадио уметничке преводе само из јуначког српског епа, односно из циклуса *Докосовські пісні, Косовські пісні, Пісні про Марка Королевича, Пісні гайдукив, Пісні ускоків*. Српски народни еп, управо јуначки, стваралаштво је фолклорне природе. Преводац, који је схватио идејно-уметничку суштину оригинала, преноси је украјинским лексичким еквивалентима, узимајући у обзир време када је еп настао, његове омиљене позитивне и негативне ликове мушкараца и ликове жена, прилично распрострањених и значајних управо у српском фолклору. Преводи М. Риљског су савремени приближни преводи у правом смислу те речи, који теже да се максимално приближе оригиналу у његовој идејно-естетској целовитости. Они одговарају општој тежњи М. Риљског да се што је могуће дубље разуме оригинал у својој ауторској замисли, у свом епу, у свом националном идентитету.

Када је 1946. године М. Риљски издао преводе епских песама, други велики талентовани украјински писац Леонид Первوماјски (1908–1973) издао је у Кијеву књигу превода и препева под насловом *Слов'янські балади*. Збирка је обухватила 15 балада и лирских песама, узетих из фолклорне колекције В. С. Карацића. Преводи Л. Первوماјског могу се уврстити у најбоље украјинске преводе српске народне поезије. Они се налазе у његовој збирци, издатој 1956. године у Кијеву под називом *3 глибин. Балади народів світу. Переклади та переспіви*, у којој су се нашли преводи 24 српске и хрватске народне песме. Жанровска разноликост у преводима Л. Первوماјског већа је

него код других украјинских преводаца: он преводи и примере трагичног епа: *Предраг і Ненад* из циклуса Преткосовских јуначких песама, и трагичне психолошке баладе *Чура в темниці*, и кратке лирске песме *На спомин*, и дидактичне на тему свакодневног живота *Кара*, и чак свакодневне шаљиве *Мисливець, Вівчар, Сонце*. Суморна песма *Предраг і Ненад* о двојици браће хајдука је бит старог српског епа са његовим окрутним односима и изванредним унутрашњим лиризмом. Фолклорни стил дела украјински преводац успешно истиче сталним дефиницијама које намерно варира. У песми *Чура в темниці* преводац оставља српско име Чура, а све остало преноси у стилу украјинског фолклора. Класични ликови народног поетског стваралаштва (соко, орао, коњ, јелен, сунце, месец, јунак ловац, девојка лепотица) фигурирају у свакодневном контексту бајке. Украјински преводац вешто уме да их пренесе савременом украјинском читаоцу, како би их он доживео као дело фолклорног порекла, али и као дело књижевности са његовим суштинским српским националним колоритом. То су оригинална дела написана према мотивима српског поетског фолклора и према идејно-тематском и према фигуративно-лексичком плану. Важно место у проучавању имају сличности између српске и украјинске народне песме на лексичком нивоу. Ради се о заједничким правилностима на општем плану, које се односе и на сиже на одређеном тематско-жанровском нивоу, и на плану метафорике (стални епитети), и морфологије (род именица).

Најбоље совјетско издање превода српских и хрватских народних песама на украјинском језику, преузетих из збирке песама В. С. Караџића, јесте књига *Сербська народна поезія*, коју су приредили Л. Первوماјски и М. Риљски и коју су објавили у Кијеву 1955. године. У збирци је предговор Л. Булаховског. Укупно преведених песама у збирци има 71. Ту је 17 песама које је превео М. Риљски, 23 Л. Первوماјски, 3 И. Франко, а остале М. Старицки. Што се тиче материјала збирке, он је подељен по циклусима. Оваква подела на циклусе српских песама у украјинском преводу први пут је представљена. Песме обухватају све циклусе. У збирци има 3 песме *Докосовські пісні*, али је трећу песму *Предраг і Ненад* било потребно уврстити у *Пісні гайдуків*, пошто она пева о хајдуцима. Песама *Косовські пісні* има 12, *Пісні про Марка Королевича* 18, *Пісні про Якишчів* 4, *Пісні гайдуків* 5 и 3 *Пісні ускоків*. Остале су баладе и лирске песме.

У Кијеву је 1956. године објављена последња збирка поезије совјетског песника Јарослава Шпорте (1922–1956) *Дубове листя*. Овде је објављено пет превода српских епских песама: *Марко і віла*, *Марко і Лютиця Богдан*, *Марко Королевич і орел*, *Смерть воєводи Приєзда і Джорджева Ірина*. Песме су преузете из другог тома српских народних песама В. С. Караџића.

У српским љубавним песмама веома често су присутни ликови дрвећа и цвећа, који се понашају као ликови из бајке. На пример, у украјинској љубавној песми девојка разговара са јавором, с ружом, као са живим бићима, а ова ситуација постоји и у српској песми. У љубавним песмама нису присутни само стални епитети, већ су карактеристична и поређења, метафоре, пословице и изреке у скраћеном облику: „хто ходить – той бачить”, „гора гори а

бисер говори”, „злато трепти а бисер проговара”. Што се тиче језичких карактеристика украјинске и српске песме, као и њихових одређених разлика, оне се примећују и на морфолошком нивоу. Интересантна је чињеница што се у језику украјинског фолклора срећу паралелни облици у роду именица, чак у једној истој песми или у различитим песмама, иако су забележене на истој територији. Ради се о следећим облицима рода: *кисіль* (ж. р. и м. р.); *кужіль* (ж. р. и м. р.), *ніч* (ж. р.) и *ноч* (м. р.). У српским песмама дуални облик рода није забележен.

Народна лирика поред великог броја чињеница и догађаја из реалног живота садржи и читав низ фантастичних елемената. У лирској народној поезији силе природе и друштва толико се преплићу да почиње да се руши граница између стварности и маште. Један од главних мотива српске народне љубавне лирике је растанак (често су то неравноправни бракови, или вољени одлази у рат, због чега је растанак испуњен дубоком тугом). У великом броју песама ради се о несрећном животу младе. На пример, у једној песми, млада се искрено жали на злу свекрву, у другој, млада коју су удали против њене воље присећа се момка кога је волела док је била девојка. Све врсте песама служе истом циљу – побољшању људског живота. Поред песама о љубави и браку има много песама посвећених различитим празницима, па и верским.

За српске песме је карактеристично што се у њима портрети јунака, описи природе, пејзажи могу понављати неколико пута. За украјинске преводиоце ове сталне епске формуле биле су највећи проблем, зато што је слична црта у украјинској народној поезији изражена знатно слабије и копирање оригинала било би чудно украјинском читаоцу. Како би избегли монотона понављања, неки украјински преводиоци су их изостављали.

На језичком плану у српским и украјинским песмама има више заједничких него различитих црта. Лексичка блискост јужнословенских и украјинских песама објашњава се језичком блискошћу, с једне стране, и неком сличношћу историјских судбина самих словенских народа, с друге стране. Лепота песама је и у њиховој емотивности и у звучању језика и у различитости уметничког израза.

ЛИТЕРАТУРА

- Гуц 1964: М. В. Гуц, *Вук Караджич і українська фольклористика*, Београд, Вуков зборник.
- Гуц 1966: М. В. Гуц, *Сербохорватська народна пісня на Україні*, Москва, Академія наук Української РСР: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського.
- Карацуба 2008: М. Карацуба, *Українські художні переклади І. Франка з сербської народної поезії у світлі позицій Л. А. Булаховського*, Київ.

Тања Ф. Гаєв

СЕРБЬСКА НАРОДНА ПІСНЯ В УКРАЇНСЬКОМУ
ПЕРЕКЛАДІ

(Резюме)

Сербсько-українські зв'язки почалися ще з часів Київської Русі. У XV–XVI ст. багато сербських народних пісень були занесені сербськими співаками (дудниками й гусярами) в Україну і Польщу. Українські думи і їх назви творилися під впливом сербської героїчної поезії, а для гусял збереглася подекуди назва „срби”. Найбільший вплив на українську літературу протягом XIX ст. мав Вук Стефанович Караджич (1819 р. відвідав Україну). За зразком створеного ним сербського правопису розвинувся й український фонетичний правопис. Наукові праці і монументальна колекція народних пісень стають національною енциклопедією з якої українські письменники, разом з цілою освіченою Європою, черпають знання про сербів і їх юнацьку боротьбу для звільнення. Захоплюючись сербським фольклором, відомі українські поети перекладають українською мовою сербські народні пісні і пишуть оригінальні твори під впливом сербської народної поезії, розширюючи таким чином обрії української поезії. Серед них найвідоміші були: Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Іван Вагилевич, Амвросій Метлинський, Тарас Шевченко, Юрій Федькович, Михайло Старицький, Павло Грабовський, Іван Франко, Леся Українка, Максим Рильський і Леонід Первомайський. В статті розглядаємо сербські народні пісні, які протягом зазначеного періоду були перекладені українською мовою і пояснюємо їх вплив на українську народну поезію. Переклади сербських народних пісень українською мовою були новим етапом в розвітку художньої перекладацької майстерності писемної творчості сербського народу.

Ксенија Р. АЈКУТ*
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

Оригинални научни рад
 Примљен: 04. X 2012.
 Прихваћен: 22. IV 2013.

ИЗБОР ИЗ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА ТУРСКОМ ЈЕЗИКУ

Српска поезија на турском језику објављивана је спорадично и у ограниченом обиму. Најзаслужнији за превођење и објављивање српске песничке речи на турском били су истакнути припадници турске народности у Југославији, који су и сами били песници. Тако су песме српских песника препеване и штампане највише у часописима *Çevren* и *Sesler* који су излазили у Приштини и Скопљу. Ипак, најсвеобухватнији приказ српске поезије на турском језику јесте *Антологија савремене југословенске поезије* (Çağdaş Yugoslav Şiiri Antolojisi) у којој српско песништво заузима важан одељак. Детаљном анализом заступљених песама и аутора може се више сазнати о значају и месту које је приређивач и преводилац Нецати Зекерија доделио српској поезији при избору и препеву песама познатих српских песника. Посматрано из најширег аспекта, на турском језику представљен је релативно велики број српских песника са различитим песмама или циклусима. Код избора се, међутим, није водило рачуна о сразмери броја аутора и њихових дела, па се догађало да стихове једног песника преводи више преводилаца, а да нека ремек дела не буду уврштена у преводну књижевност. Приликом превођења песници преводиоци су се највише сусретали са тешкоћама због недовољног познавања језика оригинала. И географска удаљеност од токова језика превода је негативно утицала на квалитет представљене лирике. Упркос томе, може се закључити да њихова жеља да српско песништво приближе турском читаоцу у условима кад се две књижевности не познају довољно, заслужује похвалу и представља значајан допринос развоју културних веза између два народа и две земље.

Кључне речи: српска поезија, турски језик, превод поезије, избор песама, књижевни контакти.

Упркос вишевековним језичким и културним додирима између српског и турског народа, као и појачаном интересовању за турску књижевност у српској јавности последњих година, за српско-турске књижевне везе се може рећи да нису достигле ниво који би омогућио блиско међусобно упознавање ових двеју националних књижевности. У невеликом броју објављених превода различитих српских књижевних врста на турски језик, поезија је заступљена у ограниченом обиму.

* orient@fil.bg.ac.rs

Југословенска, па тако и српска књижевност и поезија на турском језику, највише је објављивана у књижевним часописима и гласилима турске народности. Турска популација која је чинила 0,5 % становништва СФР Југославије, била је настањена претежно у Македонији и на Косову. Турску културу афирмисли су часописи и листови који су, између осталог представљали и стваралаштво југословенских народа.

Од часописа значајних за преводну књижевност заслужују пажњу, пре свих, месечник за друштвена и културна питања и књижевност *Sesler (Гласови)*, који је почео излазити 1965. године у Скопљу, затим недељник *Tan (Зора)* и тромесечни часопис *Çevren (Хоризонт)* које су у Приштини покренули културни радници турске народности 1969. односно 1973. године. Ови часописи су редовно доносили прилоге из савремене југословенске књижевности у оквиру којих је српском песничком стваралаштву посвећена заслужена пажња. Поезију са српског углавном су преводили песници, припадници турске народности.

При детаљнијем увиду у заступљеност песника и њихових дела, запажа се извесна несистематичност и недостатак чврстог критеријума за представљање одређених периода и тенденција у српском песништву. Песме су најчешће биране према личном афинитету преводилаца. На избор би утицала и одређена песничка манифестација или награда, а често је повод за објављивање поезије била и рубрика *In Memoriam*. Овакав, стихијски приступ доводи до несразмере. Неки песници су више превођени, а други су неоправдано мање заступљени.

У часопису *Sesler* представљени су углавном са по једном песмом Радивоје Пешић, Миодраг Павловић, Бранко Миљковић, Вита Марковић, Милован Данојлић, Оскар Давичо и други. Притом, немогуће је утврдити било какво јасно мерило којим би се преводиоци руководили при избору. Наиме, за поезију неких песника интересовање је показивало више преводилаца. Посебна пажња је посвећивана Десанки Максимовић и Дари Секулић, било самостално, било у оквиру рубрике *Yugoslav Şaireleri (Југословенске песничке)*. Песме Васка Попе и Мире Алечковић у овом часопису су се често могле читати. Иако је уредништво више простора давало поезији него прози, уочава се одсуство равнотеже у великом броју одабраних песника али малом броју заступљених стихова. Преводиоци су и сами били песници и књижевни ствараоци од којих су најистакнутији Фахри Али /*Fahri Ali*/, Илхами Емин /*İlhami Emin*/, Фахри Каја /*Fahri Kaşa*/, Хасан Мерџан /*Hasan Mercan*/, Неџати Зекерија /*Necati Zekeriya*/ и други. Чињеница да су активни песници били преводиоци поезије, није нужно значила и квалитетан превод. Понекад су преводиоци због сопственог стила који је могао бити стран поимању поетског израза песника чије стихове преводе, вршили превелика скраћивања и неумерене интервенције што је доводило до неуверљивог препева. Неки турколози констатују да су промене учињене приликом превода понекад неопходне, али да могу бити и недопустиве, када нарушавају и поруку песме али и лепоту турског језика (Стојисављевић 1978: 17). Иста ауторка, говорећи о квалитету превода поезије Ракића, Дучића, Диса, Винавера и Шантића, који је понудио

Нецати Зекерија, даје следећу оцену: „Нажалост, преводиочева имагинација није могла да се уздигне до вишеслојних, несвакидашњих слика оригинала и да докучи њихове асоцијације, па смо уместо препева добили преводе на граници импровизације које са оригиналом везују само танке нити недовршених слика” (Стојисављевић 1978: 16).

Међу поменутиим преводиоцима неки су солидније а неки слабије владали српскохрватским. Ипак, пропусте не треба увек тражити у непознавању језика оригинала, иако је било и таквих ситуација, посебно при превођењу речи које слично звуче, већ пре у немару, брзоплетости, утицају језика превода или превладавању сопственог стила над стилским одликама изворника.

Од 1965. до 2001. године колико је излазио часопис *Sesler*, штампан је чак 331 број. За то време су читаоци, мање-више, имали прилику да се упознају са српским песништвом.

Српска поезија је у часопису *Sesler* представљена релативно задовољавајућим бројем песника и дела. У оквиру ових настојања посебно је припремљен и избор из војвођанске поезије.¹ У појединим бројевима су представљени песници различитих генерација и стилских особености, али се за избор може рећи да је неуједначен и непрегледан. Преведени стихови имају различиту уметничку вредност што је зависило од више фактора који се разликују од преводиоца до преводиоца.

Часопис *Çevren* који се такође бавио друштвеним темама, језиком и књижевношћу, излазио је у Приштини од 1973. до 1992. године. Објављена су укупно 92 броја часописа. У оквиру преводне књижевности која се појављивала у готово сваком броју, значајно место заузима српска савремена поезија. Поред лирике истакнутих српских песника попут Десанке Максимовић, Бранка Ћопића, Алексе Шантића, Оскара Давича, Стевана Раичковића, Васка Попе, Ивана Гађанског, Зорице Арсић, Вите Марковића, Александра Вуча и других, преводиоци су велику пажњу поклонили ауторима који су живели или стварали на Косову. Највише заступљени међу њима су Петар Сарић, Божидар Шујица, Благоје Радосављевић, Радослав Златановић, Лазар Вучковић, Даринка Јеврић.

Преводиоци који су потписивали препеве одабраних песама су углавном песници турске народности. Највише су преводили Суреја Јусуф /Süreyya Yusuf/, Нецати Зекерија /Necati Zekeriya/, Махмут Киратли /Mahmut Kiratli/, Нусрет Дишо Улку /Nusret Dişo Ülkü/, Ариф Бозаци /Arif Bozacı/, Бајрам Ибрахим /Bayram İbrahim/ и други.

Један од недостатака и значајан пропуст при представљању поезије у овом часопису је то што се преводиоци махом нису потписивали, па није могуће извршити поређење и анализу превода према стилу преводиоца. Такође, нису давани основни подаци о песницима и њиховом стваралаштву што отежава праћење избора и увид у критеријум за превођење и представљање лирике. Честе штампарске и словне грешке, као и погрешна транскрипција имена аутора, такође остављају негативан општи утисак.

¹ *Sesler*; Sayı: 105.

У више различитих бројева овог часописа објављен је избор из југословенске поезије, класификован по тадашњим републикама. Међу „Десет српских песника”² представљени су Владислав Петковић Дис, Станислав Винавер, Десанка Максимовић, Душан Матић, Оскар Давичо, Васко Попа, Бранко В. Радичевић, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић и Бранко Миљковић. „Војвођански песници”³ обухватили су, осим песника народности, стихове Павла Поповића, Јована Дунђина, Мирослава Антића, Раше Перића, Мирослава Настасијевића, Раде Обреновић, Пере Зупца. „Косовски песници” су,⁴ поред албанских и турских аутора, Владета Вуковић, Раде Николић, Радослав Златановић, Петар Сарић, Лазар Вучковић, Даринка Јеврић. Од „Десет босанско-херцеговачких песника”⁵ могу се издвојити Алекса Шантић, Дара Секулић, Велимир Милошевић, Рајко Петров Ного. Наведени избор приредио је Неџати Зекерија.

Преводи родољубиве поезије које потписује Суреја Јусуф⁶ су изузетно успели. Овај преводилац, писац и турколог посебно у преводима песама *Пјесма мртвих пролетера (Ölü Proleterlerin Şarkısı)* и *Гроб у жупи (Ekindeki Gömüt)* Бранка Ћопића⁷ успева да у потпуности пренесе аутентичну атмосферу слободарске лирике, сећање на борбу и страдање другова и својих најближих, које Ћопић надахнуто изражава. Оставши веран оригиналу, он бира одговарајуће еквиваленте користећи богатство турске лексике. Остварен је утисак лакоће при избору синонима и преводилачких решења, чак и на ретким местима када су биле нужне интервенције у структури стиха. Тако, нимало не смета ни задржавање оригиналних појмова „тевтон” и „бојна”, за које објашњења додатно даје на крају. У преводу се осећа да су му догађаји из НОБ-а, као учеснику у рату, блиски.

Чувену Шантићеву *Емину (Emina)*⁸ из „Десет босанско-херцеговачких песника” превео је Неџати Зекерије. Наслов песме прати (непотребна и недовољно јасна) напомена о разликама изговора женског имена, чији је турски облик другачији. Мада би поступак могао да укаже на озбиљан приступ и марљивост преводиоца, то се не може рећи за превод песме. Наиме, преводилац веома често изоставља или додаје епитете без видног разлога, прилог „синоћ” замењује прилогом „ноћас”, врши неочекиване измене па уместо „прођоx покрај башите старога имама” каже „сенка прође имамовим воћњаком” и тако нарушава значење изворног текста. Емина „с ибриком у руци” код њега „хода њишући се” уместо да „стоји”. Понеки стихови су потпуно

² *Çevren*, Sayı: 31, 1981, 93–98.

³ *Çevren*, Sayı: 37, 1983, 96–107.

⁴ *Çevren*, Sayı: 38, 1983, 89–99.

⁵ *Çevren*, Sayı: 32, 1981, 91–95.

⁶ Süreyya Yusuf (Велес, 1923 – Орен, Турска, 1977), скојевац и учесник НОБ-а, студирао оријенталистику у Београду. Радио као наставник турског језика на Косову и у Македонији, а посебно се залагао за отварање Одсека за оријенталистику Приштинског Универзитета. Писао је приповетке и позоришне комаде. Као први уредник часописа „Чеврен”, С. Јусуф је изузетно заслужан за представљање књижевности српскохрватског говорног подручја на турском језику. На турски је превео „Рамазанске вечери” Бранислава Нушића (1967).

⁷ *Çevren*, Sayı: 5, 1975, 66–68.

⁸ *Çevren*, Sayı: 32, 1981, 91.

изостављени и замењени непостојећима као на пример стих „*Pa josh kada шеће и плећима креће...*”. Упркос бројним недостацима, песма на турском има своју риму. Стихови су знатно дужи, што наводи на закључак да је преводилац посегнуо за непотребним додавањима. У преводу се римују први и трећи, односно други и четврти стих за разлику од оригинала где се прати схема први и други, трећи и четврти стих. Нажалост, упркос оствареној рими преводу недостаје природност у изражавању.

Такође, чуди податак да у препеву нису искоришћени и задржани турцизми „иман”, „дин” и „алчак” који за разлику од „бурурет” нису постали архаизми у турском језику, а сачували би оригинални тон и мелодију песме. Осим оваквих интервенција изразита су и препричавања и ширење нарације. У строфи „*Ja joj nazвах селам...*” преводилац објашњава „...изненада изађе из баите ломећи се у струку, оде до чесме, али, да ли зато што је недостајало воде да залије цвеће, за недуго се врати у баиту”. Због сувише поједностављеног стила, песник није успео да пренесе колорит и атмосферу времена у којем је песма настала. Стога је турски препев блед у поређењу са изворником.

Преводиоци рефлексивне поезије такође испољавају доста несигурности при преношењу поруке ове, свакако, веома захтевне врсте.

За превод песме *Праг сна (Düş Eşiği)* Марка Ристића,⁹ који потписује Махмут Киратли,¹⁰ може се рећи да је углавном веран изворнику и да је успео да сачува изворну мелодију стиха. Преводилац, тамо где је то могуће, мења ред речи у иначе чврсто постављеној формацији турске реченице, и учињеним обртима остварује леп песнички ефекат. Ипак, и у овом преводу као и у већини других, уочава се поједностављен језик, употреба речи неадекватног значења, каткад неумешност одабира еквивалената, као и изостављање појединих стихова без оправданог разлога. Ово је посебно уочљиво на местима где је језик оригинала богатији, сложенији и тиме тежи за превођење. Преводиоци тада упрошћавају израз што угрожава разумевање изворне песничке поруке. Киратли се, као прозаиста, са променљивим умећем сналази у тешкоћама превођења поезије.

Најсвеобухватнији приказ песничког стваралаштва на југословенском простору у преводу на турски језик припремио је Неџати Зекерија.¹¹ *Антологији савремене југословенске поезије*,¹² српска поезија заузима значајно

⁹ *Çevren*, Sayı: 54, 1986, 97.

¹⁰ Mahmut Kıratlı (Скопље, 1929 – Истанбул, 1988), радио као наставник турског језика и уређивао часописе на турском језику који су излазили у Македонији. Писао је приче за децу. Између осталих издања, на турски је превео романе *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Црвени петао лети према небу* Миодрага Булатовића.

¹¹ Nesati Zekeriya (Скопље, 1928 – С. Каменица, 1988) највише је писао поезију за децу. Уређивао је дечије часописе и дневне листове који су излазили на турском језику у Македонији. Био је један од најплоднијих књижевних стваралаца турске народности у Југославији. Бавио се подједнако писањем и превођењем. За успешно представљање Змајеве поезије на турском језику награђен је Змајевом наградом 1983. Допrineо је изградњи својеврсног културног моста између Југославије и Турске. *Антологија савремене југословенске поезије* је штампана у Турској у сарадњи са издавачком кућом „Тан” из Приштине.

¹² N. Zekeriya, *Çağdaş Yugoslav Şiiri Antolojisi*, İstanbul, 1983.

место. Песници су подељени по географском, односно административном критеријуму, на поезије бивших југословенских република. Тако су српски песници осим у „Поезији Србије”, „Поезији Војводине” и „Поезији Косова”, заступљени у поглављу „Поезија Босне и Херцеговине” и других република. Сам приређивач у предговору каже да су песници класификовани по републикама, али и по месту рођења, док су, због тога што бораве и стварају ван републике матице, и у другим антологијама каткад сврстани међу српске песнике, а каткад у босанско-херцеговачке или друге. Као пример наводи Иву Андрића и Вука Крњевића. Они су заузели место у поглављу „Босанско-херцеговачка поезија”, али напомиње да има песника који сасвим оправдано могу бити сматрани босанско-херцеговачким, српским или црногорским ствараоцима (Зекерија 1983: 8–9). Истиче и податак да су књиге песама Васка Попе и Радослава Златановића објављене у Турској, а да је поезија Десанке Максимовић, Душана Матића, Оскара Давича, Стевана Раичковића, Бранка В. Радичевића, Даре Секулић, Душана Костића, објављивана у различитим књижевним часописима у Истанбулу и Анкари (Зекерија 1983: 10).

Као добар познавалац прилика, дешавања и стремљења у југословенским књижевним и песничким круговима, приређивач је и сам плодан песник, у поглављу „Поезија Србије” обухватила је тридесет песника, што је највише у односу на песнике из осталих република. Ако се томе додају и српски песници ван Србије, укупан број је око четрдесет представљених српских песника, и то са једном или више песама.

Кад се упореди Зекеријин избор са већ поменутих рубрикама из часописа *Џеврен*, може се констатовати да *Антологији* представљени савремени песници, а изостају неки раније заступљени, као што су Дис, Винавер, Шантић, Петар Сарић и многи други, иако је број песника у *Антологији* већи од избора учињеног за часопис. Критеријум приступа не може бити чињеница да их је већ представио, јер се код већине песника чију је поезију раније преводио понављају песме из *Џеврена* без нових интервенција у преводу, с тим што је код неких додао по једну, ређе две нове песме. Примећује се да је у поглављима „Поезија Војводине” и „Поезија Косова” смањено број српских песника у односу на избор из *Џеврена* дајући предност песницима мањина. „Поезији Босне и Херцеговине” прикључена је и поезија Иве Андрића, Владимира Настића, Вука Крњевића и Душка Трифуновића.

Остали српски песници укључени у антологијски избор су Растко Петровић, Милан Дединац, Ристо Тошовић, Мира Алечковић, Слободан Марковић, Иван В. Лалић, Божидар Тимотијевић, Јован Христић, Борислав Радовић, Божидар Шујица, Добрица Ерић, Велимир Лукић, Вито Марковић, Бранислав Петровић, Милован Данојлић, Драган Колунџија, Матија Бећковић, Мирјана Стефановић, Милан Комненић, Адам Пуслојић и Радомир Андрић. Имена су транскрибована на турски. Поред имена стоје датуми рођења, а испод текстова песама налази се кратка белешка о месту рођења и најзначајнијим делима. У транскрипцији имена понегде су се поткрале словне грешке, а оригинални називи преведених песама и дела нису наведени.

На сваки, па и овај избор несумњиво би се могле ставити извесне приредбе. Позитивна страна оваквог избора је што су представљени песници различитих периода и стилова, а недостатак што се не уочава систематичност приликом избора песама појединих аутора. Тако се стиче утисак да је при избору значајну улогу имао песников лични афинитет, али и други фактори субјективне и објективне природе.

Детаљнијом анализом препева српске поезије из *Антологије*, али и насумичним одабиром стихова закључује се да је приређивач задатак преводиоца схватио прилично широко и реализовао га са великом дозом преводачке и песничке слободе.

Песник коме је Н. Зекерија изузетно наклоњен, био је, без сумње, Васко Попа. Зекерија је на турски препевао његову поезију из циклуса *Далеко у нама* и објавио је у Турској.¹³ Стога се могло очекивати да се његови стихови нађу у *Антологији*, али и да преводилац пажљиво приступи превођењу Попиних песама. У *Антологији* су препеване поједине песме из циклуса *Врати ми моје крпнице (Geriver Yamalarım)* (1, 2, 3, 4, 11, 13).¹⁴

Више пута преводилац скраћује или додаје сегменте, не нарушавајући аутентичну слику оригинала. Али, такав приступ утиче на разумевања изворног текста, будући да се преводом мења смисао стиха. Стих из уводне песме „*сети ме само на себе*”, је, на пример, преведен: „*помисли на мене само због себе*”.

Често се врше непотребне измене: уводе се вршиоци радње или се занемарује директно обраћање лирског субјекта које је карактеристика ове песме. Тако су стихови „*с тобом злооки ножу*” и „*с тобом гују под кошуљом*” преведени у форми „*спасили смо се (с) ножева*” и „*носили смо гују под кошуљом*”.

Преводилац није успео да пронађе добро решење за облике одбијања у модификованој форми клетве. Уместо првог лица током читаве строфе, почев од стиха „*нећу ни златом поткован*” упорно је користио описне изразе, без тесне везе са смислом, настављајући тако до краја, заменивши прво лице другим као у примерима „*нећу ни печен ни препечен, ни пресан, ни послољен*” које је превео као „*и да си зрео и сазрео, и да си сладак и слан*”.

Збуњује превод стиха „*не шали се чудо с чудом*” у песми 13, као „*хајде, нашали се чудо с чудом*”. Није јасно да ли се ради о пропусту или намери да се супротним значењем изазове смишљен семантички ефекат.

Све ове грешке и сувише слободне интерпретације текста ублажава тон наредбе произашао управо из специфичног начина обраћања „чуду”. Приповедања у препеву су својеврстан баласт стиховима, који плене управо својом концизношћу и неочекиваним урбанизованим говором.

Песма *Камена успаванка (Taşın Ninnisi)* Стевана Раичковића¹⁵ у преводу је доживела значајне трансформације, па се читалац, познавалац оба језика, при првом читању нехотице може запитати да ли је реч о истој песми. Вер-

¹³ V. Popa, *İçimizdeki*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1974, çeviren: N. Zekeriya.

¹⁴ *Çağdaş...*, стр. 192–195.

¹⁵ *Çağdaş...*, стр. 207.

но преведени наслов отклања ову дилему. Песник је користио преводачку слободу мењајући структуру стиха, а на тренутке и поруку целе песме. Због додатих елемената прва строфа је толико измењена да се тешко може препознати. Само у последња два стиха друге строфе може се пронаћи по једна реч из изворног текста као што на пример „вода” и „бела пена”, али у множини. Трећа и четврта строфа претрпеле су знатне измене, али су ипак сачувале основну семантичку нит, па се уз приличан напор наслућује садржина оригиналне песничке поруке. Овакав исход несумњиво је последица песникове немоћи да се одупре сопственом уметничком пориву и инспирацији изазваној мајсторски испеваним изворним текстом.

Када се анализира превод песме *Самоћа* (*Yalnızlık*) Душана Матића,¹⁶ с правом се намеће питање колико је Зекерија успео да турском читаоцу пренесе песништво овог великог мислиоца и филозофа који промишља о судбини света, бескрају, вечности и човеку. Навикао да врши прекомерне трансформације, не држећи се еквивалената и правих синонима, он стих „*Тугу не можеш описати*” преводи: „*Тугу не можеш разумети*”. Као и код других превода, и у овој песми њему је „брег” „обала”. Веома упечатљив стих „*човек је васељенски леш који нико не може познати*” упрошћен је и скраћен па гласи „*човек је изгорели и остављени леш*”. Иако приређивач углавном нуди своја решења, упуштајући се у ризичне преводачке интервенције, ипак овим препевом генерално успева да пренесе атмосферу и рефлексивност песме.

У песми *Љубомора* (*Kıskançlık*) Бранка В. Радичевића¹⁷ први стихови препева прате оригинални текст до краја прве строфе чији се завршетак „*Па мишљах: да је река мушко, ја бих од бола вриско*” из нејасних разлога мења и своди на пуко и погрешно: „*Као да је река постала мушко, зато си од бола вриснула*”. У преводу стиха „*нисам веровао грму нити женској јови*” изостављена је одредница за женски род која би овде била добродошла тим пре што турски језик не познаје граматички род, а текст оригинала управо даје разлог за прецизирање придева „женски” коришћењем неког од постојећих начина за његово експлицитно исказивање. И овде се понављају сличне грешке и превиди као и у другим препевима, случајни или намерни, па се стих „*и гледао сам два твоја ока замагљена*” преводи као „*гледао сам те замагљеним очима*”, а стих „*и никад ближе ножу не би моја рука*” као „*ипак твоје руке не би додирнуле нож*”. Овакве импровизације не доприносе бољем пријему изворне поруке, али се у преводу, без увида у оригинал, не могу доживети као пропуст јер пружају утисак целовитости текста на турском језику.

Зекеријини препеви поезије Бранка Миљковића одликују се већ препознатљивим покушајима измене текста, што је посебно видљиво у почетку песме *Док будеш певао* (*Türkü Söyleyince*).¹⁸ Преводац убацује непостојеће лексеме које само уносе забуну. Посебно смета увођење глагола тамо где их нема. Због обиља додатних објашњења турски текст је дужи што је пара-

¹⁶ Исто, стр. 178.

¹⁷ Исто, стр. 200.

¹⁸ Исто, стр. 214.

доксално јер турски језик захваљујући својој прецизној морфологији пружа могућност концизног изражавања. На срећу, након својеврсних лутања, у трећој строфи препев достиже своју пуноћу и солидан ниво уметничког израза. Стиче се утисак да је преводиоцу потребно неко време да се саживи са мислима и идејом песника чије стихове преводи, и да проникне у његову поруку.

Овај песник за којег критичари кажу „филозоф се такмичио с песником, зналац са лиричаром” (Џацић 1963: 9), представљао је посебан изазов за преводиоца. У преводу песме *Похвала свету (Evrene Övgü)*¹⁹ успева да изузетно лепим препевом сачува и пренесе асоцијације и тон изворног текста. Неки стихови су, сасвим очекивано, изражени другачијим песничким средствима, али значење није измењено већ је на најлепши начин презентирано турском читаоцу.

Незаобилазно место у сваком избору из српске поезије заузима свестрана песникиња Десанка Максимовић, чија је поезија највреднија управо због њене „хемијски чисте лиричности” (Богдановић 1965: 7). У *Антологији* су одабране њене песме *Пролеће, а ја венем (Mevsim İlkyaz, Bense Soluyorum)*, *Молба младости (Gençliğe Dilekçe)* и *Опомена (Anımsatma)*.²⁰ Зекеријини препеви су успешни и естетски добро реализовани. У преводу песме *Пролеће, а ја венем* има неких неочекиваних обрта, када се, на пример стихови „пуна глогове пене” преводe као „пуна наноса снега” или „сунцу у очи право гледају јагорчевине зене” као „сунце силази у поље и дотиче зенице љубичица”. Ипак, то нису поступци који би изменили позитиван утисак. Занимљиво је да се Зекерија при превођењу готово никада не оптерећује врстом цвећа о којем пева песник у изворном тексту, већ се задовољава употребом лексеме „цвет”. *Молба младости* је препевана без сувишних интервенција, преноси танану мисао ове нежне лиричарке и пружа готово еквивалентни доживљај при читању као и оригинал.

Наслов једне од антологијских љубавних песама *Опомена* преведен је као *Подсећање/Anımsatma*. Нејасно је шта је навело преводиоца на овај доста збуњујући корак. Овако преведен наслов не одговара садржини а отежава и препознавање ове веома популарне и често цитиране песме. Као ватрени заговорник језичког пуризма у турском, Зекерија се доследно трудио да избегава употребу страних и архаичних арапских и персијских позајмљеница. То је успешно остваривао у свом поетском опусу и у преводима лирике других стваралаца. Преведећи ову песму, користи неологизме, чак и онда кад они нису у очекиваној, широкој употреби. Његов наслов је такође изворно турска лексема, али то не може бити оправдање за погрешан избор, тим пре што прави еквивалент лексеме „опомена” постоји у турском облику „чуаг”. Ипак, највећи недостатак у овом препеву је што су изостављене последње три строфе.

¹⁹ Исто, стр. 215.

²⁰ Исто, стр. 173–176.

Антологију је приказао Ариф Бозаци,²¹ један од песника турске народности који је такође преводио српску поезију. Његове примедбе односе се на избор и сме преводе. Наиме, Бозаци напомиње да се Зекеријини преводи истих песама разликују у различитим изворима; таква недоследност захтева и детаљније анализе препева (Бозаци 1984: 97–98).

И наведени примери потврђују недопустиво удаљавање препева од изворника. Само нека решења су оправдана преводилачком слободом. Међутим, измене често не чувају ни сликовитост ни смисао израза. Због таквог нарушавања поетске слике ови се преводи не могу сматрати успешним препевом. Стиче се утисак недовољно пажљивог читања, препуштања сопственој инспирацији, мислима и идејама, чиме се у великој мери мења песничка мисао аутора.

Но, и поред низа замерки које се могу ставити на виђење и схватање процеса превођења, несумњиве су велике заслуге за представљање српског песничког стваралаштва турском читаоцу. У општим цртама ствара се слика о одабраним песницима и темама. Зекерија ипак заслужује признања, јер настоји да приближи два поетска система, сродна по тематици и појединим одликама, али и релативно удаљена по начинима реализације песничке структуре.

Српска поезија се на турском језику појављивала током релативно дугог временског периода, на страницама књижевних часописа турске народности у Македонији и на Косову. Преводиоци су истовремено и песници, вођени жељом да најлепше примере српске књижевности представе ширем читалачком кругу турског говорног подручја. Више пута су реализовали сарадњу и са истакнутим књижевним часописима који излазе у Турској. Дајући, између осталог, детаљан преглед објављених наслова из српске поезије, познати песник и теоретичар књижевности Бехчет Нецатигил /Behçet Necatigil/,²² каже: „Југословенска књижевност се у нашим часописима почела појављивати много касније од бугарске, мађарске, румунске и грчке, али их је временом, захваљујући све учесталијим преводима, превазишла” (Нецатигил 1978: 141). Најтешња сарадња остварена је са часописом *Varlık* у којем су најпре објављене три песме Васка Попе у преводу Илхами Емина,²³ а касније и више стихова Бранка Радичевића и других, већ поменутих српских песника у преводу Нецати Зекерије и Нусрет Дишо Улкуа. Нусрет Дишо Улку је највише сарађивао са часописом *Сеп Dergisi* у којем је 1966–1967. године превео лирику већег броја српских песника. Десанка Максимовић је, осим у овим часописима, 1984. године представљена и у листу *Dönem* који је изла-

²¹ Arif Bozaci (Приштина, 1944–), један од уредника издавачке куће „Tan” из Приштине. Пише поезију за децу и одрасле.

²² Behçet Necatigil (Истанбул, 1916 – Истанбул, 1979), веома плодан и награђиван турски песник. Аутор више књижевних хрестоматија.

²³ *Varlık Dergisi*, Sayı 436, 1956.

зио у Измиру. Издавачка кућа *Сем Yayınları* из Истанбула објавила је књиге поезије српских аутора.

На турском језику представљен је релативно велики број српских песника са различитим песмама или циклусима. Код избора се, међутим, није водило рачуна о сразмери броја песника и њихових дела, па се догађало да стихове једног песника преводи више преводилаца, а да нека ремек-дела не буду увршћена у преводну књижевност.

Осим што је Н. Зекерија посветио посебну пажњу лирици Васка Попе, преводиоци се нису специјализовали за превођење дела једног песника. То је условило извесна лутања, недоследност и осредњи квалитет преведених стихова неуједначене уметничке вредности.

Превођење поезије са српског на турски језик захтева посебно умеће, тим пре што језици нису генетски и типолошки сродни. Осим тога, због разлика између фонолошких система још је теже преношење акустичких одлика оригиналних стихова.

Посебан случај представљају и билингвални преводиоци. Они су усвајали матерњи језик који се у условима дуже одвојености од матице, развијао у различитим дијалектолошким правцима. С друге стране, стални утицај словенских језика као језика средине, водио је ка одступању од норми у оба или више језика којима су овладавали. Неки аутори запајају да су „извесна одступања од језичке норме толико одомаћена да представљају особеност ове језичке дијаспоре на нашем тлу” (Теодосијевић: 1988: 118).

Неки од ових песника, свесни оваквих недостатака, ређе су преводили поезију, док се релативно мали број њих озбиљније посветио овој активности. Превођење није било њихова професија, већ су покушаји превођења били резултат поетског интересовања будући да су и сами писали поезију на свом, матерњем језику. Тако се може рећи да тек неколицина њих одлично влада српским и разуме његове најфиније нијансе. Осим ове чињенице, и могуће тешкоће у праћењу развоја савременог турског књижевног језика могу се сматрати узроком недовољно добрих превода. То су разлози због којих ови песници који су своју поезију писали из душе, нису били врсни преводиоци.

Ипак, њихова жеља и у одређеној мери реализована намера да се српско песништво приближи турском читаоцу у условима кад се две књижевности не познају довољно, заслужује сваку похвалу и има велики значај за развој културних веза између два народа и две земље.

Престанком изласка часописа на турском језику на заједничком простору, број превода српске поезије на турски је, нажалост, толико смањен да се може рећи да је занемарљив. Српска поезија се на турски језик преводи ретко, обично за потребе међународних песничких сусрета или за сарадњу на нивоу личних познанстава појединих стваралаца. Један од несумњиво значајних разлога за овакво стање је непостојање стручног преводилачког кадра за српски језик у Турској. Наиме, у Турској се до данас ни на једном универзитету не изучава српски језик као главни избор. Напори у превазилажењу ових препрека наилазе на плодно тло у песничком духу просечног турског

читаоца чија је спремност да упозна стваралаштва других народа, присутна у континуитету.

ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић 1965: Десанка Максимовић, *Песме*, Н.Сад-Београд, 1965, предговор М. Богдановић.
- Бозаци 1984: А. Bozacı, *Çağdaş Yugoslav Şiiri Antolojisi, Çevren, Özel Sayı*, Priştine, Mayıs 1984, 97–98.
- Зекерија 1983: N. Zekeriya, *Çağdaş Yugoslav Şiiri Antolojisi*, İstanbul, 1983.
- Нецатиџил 1978: В. Necatigil, *Balkan Ülkeleri Edebiyatından Türkçeye Çeviriler, Türk Dili, Çeviri Sorunları Özel Sayısı*, 1 Temmuz 1978, 126–154.
- Стојисављевић 1978: V. Stojisavljević, *Književnost jugoslovenskih naroda u časopisu turske narodnosti „Sesler”*, необјављена магистарска теза, Филолошки факултет у Београду, 1978.
- Теодосијевић 1988: М. Teodosijević, *Jezik štampe turske narodnosti u Jugoslaviji (list Tan), Prilozi za orijentalnu filologiju*, 37/1987, Orijentalni institut u Sarajevu, Sarajevo, 1988.
- Џацић 1963: Бранко Миљковић, *Ватра и ништа*, Београд, 1963, избор и предговор П. Џацић.

Ksenija R. Aykut

SELECTION OF CONTEMPORARY SERBIAN POETRY IN TURKISH LANGUAGE

(Summary)

Serbian poetry has occasionally been published in certain volumes in the Turkish language. Prominent Turkish nationals in Yugoslavia, who were poets themselves, were the most meritorious for translating and publishing Serbian poetry in the Turkish language. Poems of Serbian poets were adapted and printed in the magazines *Çevren* and *Sesler*, in the cities of Pristina and Skoplje. However, the most comprehensive representation of Serbian poetry in the Turkish language is the *Anthology of Contemporary Yugoslavian Poetry (Çağdaş Yugoslav Şiiri Antolojisi)* where Serbian poetry plays an important role. With thorough analysis of represented authors and poems, we can learn much more about the importance that editor and translator Necati Zekeriya awarded to Serbian poetry through the selection and adaptation of poems of famous Serbian poets. From a broad point of view, a relatively large number of Serbian poets with different poems and cycles were represented in the Turkish language. However, during selection the proportion of the number of the authors and their work was not considered. More poets would sometimes translate verses of one poet, while some masterpieces were not included in the translated literature. During translation, some translators would encounter difficulties such as the lack of knowledge of the source language and the geographic distance of the flow of the target language which had a negative effect on the quality of the represented poetry. Despite all of this, we can conclude that their desire to introduce Serbian poetry to a Turkish reader in times when two literatures were not familiar to one another deserves praise and represents a significant contribution in the development of cultural connections between two peoples and two countries.

Дарко Ж. ТОДОРОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПРЕВОДИЛАЧКА ПОЕТИКА РАДМИЛЕ ШАЛАБАЛИЋ – ПРЕПЕВИ АРИСТОФАНОВИХ КОМЕДИЈА

Превођење Аристофанових комедија одувек су пратиле неке специфичне тешкоће, својствене само овом аутору и жанру. Дубоко укореења у непоновљивом историјском амбијенту у коме је настала, црпећи највећи део комичке енергије из стварности актуалног историјског тренутка, са којим непрестано комуницира и од којег „живи”, Аристофанова комедија данас је неизбежно осуђена на непотпуно разумевање и половично деловање код шире читалачке и позоришне публике (зато је и релативно ретко срећемо на позоришним репертоарима).

Два модерна препева Аристофана, оба из пера недавно преминулог класичног филолога Радмиле Шалабалић (*Жабе*, 1978. и *Лисистрата*, 2002), показују да је дело великог атичког комедиографа могуће учинити актуалним, па и непосредно „смехотворним” још и у данашње време – и то само на основу иманентне комике садржане у изворном, одн. у тексту веродостојног поетског превода. Рад настоји да осветли неке аспекте преводачке поетике Р. Шалабалић, усредсређујући се на питање методологије *поетског препорађања смешног* у медију другог, преводног језика.

Кључне речи: Аристофан, комедија, поетски превод, књижевни хумор.

Најређи дар који може пасти у део једном књижевном преводиоцу – *дар превођења смешног*, као изворни дар засмејавања словом и духом својих превода – одликовао је тек неколицину домаћих прегалаца на овом пољу: њихова имена једва да би се могла побројати на прсте једне руке. Уз великог Винавера, родоначелника овдашње лозе „неортодоксних” преводаца смешног, немогуће је заобићи Киша и бравурозне лудорије његових преводачких „вежби”,¹ али ни полетне препеве Вијона из ведро-разуданог пера Коље Мићевића.² И неће бити само случајност што се смехотворни дар ових

* darkotod@eunet.rs

¹ Које, уз преводе Кеноа (*Стилске вежбе*, 1964; *Цаца у метроу*, 1974), обухватају, поред осталога, и *Бордел муза* (1972), антологију француске еротске поезије (од Молинеа до Аполинера), као и слободни превод-обраду Молијеровог *Дон Жуана* (1984).

² *Завештања*, 1977.

преводилица и истинских песника смешног напајао управо на класичним источницима галског хумора.³

Прва која је српској публици на прави, веродостојан и *непосредно делотворан* начин открила смех у делима класичне старине била је Радмила Шалабалић (1927–2011), класични филолог, педагог и преводица с грчког и латинског, чија је недавна смрт означила одлазак још једног великог имена друге послератне генерације српских класичара. Свесни смо, дакако, да би тврдња да је српска преводна књижевност тек с Аристофаном у читању Р. Шалабалић први пут на веродостојан начин упознала смех хеленске комедије могла код неких изазвати недоумицу и негодовање, јер изгледа као груби превид или багателисање несумњивих заслуга другог великанасрпске класичне филологије и једног од њених патријарха, Милоша Ђурића. Чика-Миша је одиста први који је хеленског комедиографа представио домаћој читалачкој публици у својим, ваља нагласити, изузетно успелим, јасним, елегантно стилизованим, повремено и лирски надахнутим метричким преводима трију Аристофанових комедија, *Лисистрате*, *Облакиња* и *Птица*.⁴ Препеван у

³ Тако у овом збору, нимало неочекивано, затичемо и Радмилу Шалабалић, као преводиоца сатиричних балада Есташа Дешана (*Летопис Матице српске* 413/3, 1974, 273–276).

⁴ Aristofan 1963a, 1963b. Поменимо овде и мало познати податак о постојању Ђурићевог необјављеног превода Аристофанових *Жаба* из 1958. године, сачуваног у професоровој рукописној заоставштини (сада у власништву класичног филолога Мирјане Маскарели, сестричине М. Ђурића). Ђурилични текст превода, читко исписан налив-пером (понегде прецртан и допуњен мањим изменама, обележен црвеним звездицама на местима предвиђеним да буду пропраћена коментаром), заузима седамдесет пет ручно (црвеном оловком) пагинираних страница велике свеске на квадрате формата А4 (насловљене на корицама: „Аристофан. Жабе“). Као својеврсни куриозитет наводимо кратку завршну белешку, стављену међу заграде, испод последњих стихова превода: „Започет превод 21-ог јула, завршен 27-ог августа 1958“; изван заграда дописано: „у 16^h 30^m“.

У време настанка Ђурићевих превода читаоцима штокавског подручја стајао је на располагању и старији препев Коломана Раца који обухвата свих једанаест комедија аристофанског корпуса (Aristofan 1947). У основи неуспео и нечитљив због застареле, местимично непрозирне лексике, сувог и робатног стила и усиљене метрике, овај превод у првом реду пати од неизлечивог недостатка хумора.

Љиљана Црепајац је превела за потребе сценског извођења (1985. године на земунској сцени Народног позоришта, у режији Слободанке Алексић) Аристофанове *Жене у народној скупштини* (овај превод, колико нам је познато, није објављен). Још једне *Жене у скупштини*, овај пут у преводу и адаптацији Милене Богавац и режији Бојане Лазић, изведене су 2007. у зајечарском позоришту „Зоран Радмиловић“. Године 1989. Харис Пашовић је на сцени Југословенског драмског позоришта режирао *Дозивање птица*, представу инспирисану Аристофановим *Птицама*. Аристофанов *Мир* појавио се 2007. у преводу Гордана Маричића (Aristofan 2007); у књизи је (под истим насловом) објављена и оригинална адаптација Аристофанове комедије из пера ауторског пара Гордан Маричић – Кокан Младеновић. На основу текста ове обраде настала је и представа која је премијерно изведена већ 1996. године у београдском Театру Т, а затим играна у Позоришту на Теразијама (у режији К. Младеновића). Исти аутори начинили су и адаптацију *Лисистрате* (засновану на преводу М. Ђурића) која је 1999. постављена на сцени Народног позоришта Републике Српске у Бањалуци (у режији К. Младеновића). Поменута адаптација *Мира* послужила је као предлог за још једну Младеновићеву обраду Аристофанове комедије (настала у коауторству са мађарским драматургом Катом Ђармати), представу *Правда* (Az igazság), која је изведена у будипештанском позоришту „Барка“ (Bárka Színház) 2010. године. Најновија *Лисистрата* – овај пут заснована на преводу Радмиле Шалабалић – постављена је 2011. на Великој сцени ужичког Народног позоришта, у адаптацији и режији Бранка Поповића.

препознатљивом, понешто архаизованом, „костићевском” идиому, овај Аристофан поседује све уобичајене врлине које срећемо у осталим Ђурићевим преводима хеленске поезије – али и једну одлучујућу ману, које су, по природи ствари, остали поштеђени његови „озбиљни” препеви Хомера и трагичара. Ђурићев хумор, његова комичка лира, одзвања, наиме, одвећ благим и одмереним тоном, нажалост и тамо где би морала да се ори и да разуздано трешти из свег гласа! Зато ове преводне пошалице и шеретска зачикавања, обојени познатом старовремском, патријархално-честитом благоречивошћу Ђурићевске фразе, тешко успевају да одрже корак са задиханим, фуриозним темпом аристофанског изворника, који, од стиха до стиха, просто пљушти од најнеувијенијих опсцености, дрско-прозирних двосмислица, пресних шала и пакосног добацавања – неретко и у оном најнижем, „кочијашком” регистру, који хеленског аутора, уз све остале тешкоће, чини толико незгодним за превођење, чак и у данашња времена неограничених језичких слобода.

Када је приступила превођењу свог Аристофана,⁵ Радмила Шалабалић је, уз бројне наслове латинских и грчких аутора различитих жанрова и епоха,⁶ већ имала за собом и капитални превод Петронијевог *Сатирикона*,⁷ несумњиву прекретницу и суштински помак у својој преводилачкој каријери. Сада знамо да је ово међашно дело означило и својеврсни почетак једне нове етапе у домаћој традицији превођења класичних писаца, иницирајући неку врсту модерног, „постђурићевског” стилског правца, и то не само у домаћој, београдској средини, већ и на ширим просторима ондашње Југославије. Утицај ове нове поетике уочљив је још и данас, све до преводилаца најмлађе генерације београдских класичара.

У чему би се, дакле, састојала поменута новина? Сматрамо да би се она у основи могла свести на одлучно померање тежишта преводиоачеве пажње са текста схваћеног као *књижевни споменик* – на текст схваћен као *књижевни документ о једном историјском модалитету универзалне људске природе*: античком човеку. Тиме би непосредни објекат преводилачке „реконструкције” и „рекреације”, уместо књижевног споменика о античком човеку, постао *сам овај антички човек, као представник универзалне људске природе*, овај пут затечене у једном специфичном, удаљеном, другачијем, великим

Лисистрата је код нас извођена већ далеке 1959. у режији Димитрија Ђурковића, на сцени Српског народног позоришта из Новог Сада, а потом и 1993. на фестивалу „Град театар” у Будви, у режији Петра Зеца.

Поменимо и то да је „Школска књига” из Загреб 2000. године објавила *Жабе* заједно са још пет Аристофанових комедија у преводу Младена Шкиљана (Aristofan 2000; све комедије су, изузев *Жаба*, доживеле и засебна издања, в. Aristofan 1985, 1992, 1996, 2004a, 2004b и 2005; уп. Slapšak 2009). *Лисистрату* је код Хрвата превео и Братољуб Клаић (Aristofan [s.a.]), а у новије време Здеслав Дукач (2010, за потребе извођења на сцени ријечког ХНК „Иван пл. Зајц”).

⁵ Аристофан 1978, Aristofan 2002. *Жабама* је 1979. године припала награда „Милош Н. Ђурић” Удружења књижевних преводилаца Србије за најбољи превод.

⁶ Уз Аристотела (*Никомахова етика*, 1958) и бројне латинске ауторе заступљене илустративним примерима римске поезије и прозе у оквиру *Прегледа римске књижевности* М. Будимира и М. Флашара (1963), ту су још и Сапфо (1968), Илија Цријевић (1971), Хорације (*Лисма*, 1972), Овидије (1973) и др.

⁷ Петроније 1976.

делом непознатом и за нас изгубљеном историјском амбијенту античке Грчке и Рима. И овај пут сврха превођења остала би реконструкција и рекреација књижевног текста у медију другог језика – али прави предмет преводачког „препорађања” и „приближавања” не би више био књижевни споменик као такав – нпр. један антички роман или комедија – већ непосредни живот и универзална људска природа представљени у њему и дочарани његовом литерарном формом.

Превод је, по својој суштини, *симулакрум*, привидског књижевног оригинала⁸ – утолико *успелији* уколико је веродостојнија *илузија оригинала* коју собом дочарава. Читајући превод, наимае, читалац – у *најбољем* случају – подлеже илузији да има посла с оригиналом, и махом губи свест о преводу као преводу (у *горем* случају, опет, он остаје мање-више свестан превода као превода, и његовог ео ipso подређеног, другостепеног статуса у односу на оригинални текст).

Али превод може бити веродостојан (и самим тим *успео*) на два сасвим различита начина: једном као *веродостојна илузија књижевног споменика* („изворника” који је „дочаран” преводом); други пут као *веродостојна илузија живота* заложеног у књижевном споменику – што је поступак који бисмо билисклони да препознамо као ону специфичну, иноваторску црту у преводима Радмиле Шалабалић. Доиста, преведећи текст књижевног дела из античке старине, она нема за циљ да дочара илузију оригинала једног књижевног споменика као таквог (нпр. онако као што је то с успехом чинио М. Ђурић у својим многобројним преводима грчких и римских класика). Њен програм је амбициознији и тежи, и могао би се свести на сложену стратегију целовитог поетског васпостављања једне илузорне (илузорно „перспективираније”) позорнице живота и света: онакве, наимае, какву је настојао да дочара и сам творац античког изворника. Јер, уметничко дело је у *сваком случају* симулакрум живота, неизбежно илузорна репродукција његовог „оригинала” – „мимеза”, према класичном Аристотеловом одређењу сврхе *сваког* уметничког стварања, сваке ποιησις.⁹ Уколико је изворник при том *комедија*, онда преводиочев крајњи циљ неће бити тај да нас, посредством поетског превода, само тачно и исцрпно *уозна са хумором* његових комичких поенти (ускративши нам при том сам смех, нпр. онако као што чини Ђурић у својим уосталом веродостојним, филолошки беспрекорним и уметнички успелим

⁸ Уколико је и нешто више него „само” симулакрум оригинала, превод искорачује из свог појма, стиче нови квалитет и постаје један нови оригинал, и самим тим не више симулакрум оригинала – не више превод.

⁹ Стара перипатетичка теза о уметничком делу као „подражавању живота” (μιμησις του βίου, *Poet.* 50a16) стоји у самој основи изразито *анти-постмодернистичког* програма Радмиле Шалабалић као поетског преводиоца – и тиме *ре-креативног миметичара*, ако се тако може рећи (о перипатетичким афинитетима Р. Шалабалић посредно сведоче и њени преводи Аристотела и Хорације *Ars poetica*). Ниједна од њених „језичких игара” (о којима ће бити речи у наставку рада) није при том сама себи сврха, нити је затворена у себе, у зачарани круг литературе и бесконачно „рециклирање означитеља”, већ је, у крајњој линији, подређена јасном и једносмерном илузионистичком дочаравању „људске природе и живота” *посредством* књижевног текста (поетског превода).

преводима Аристофана), већ да нас *непосредно насмеје* овим поентама, и то управо *њима*, и управо *таквим* као што су и у самом оригиналу – верним оригиналу, непатвореним – само, *препорођеним* у преводном елементу другог језика.¹⁰

*

Аристофанове *Жабе* настале су у једном критичном моменту пелопонеског рата, године 405, у предвечерје атинског слома, у грозничавој атмосфери неодређеног, готово фаталистичког ишчекивања расплета безмало тродеценијске ратне агоније. Као и обично – или као по правилу – песничко решење има наглашено *илузорни, утопистички карактер*. Спас државе стављен је овај пут у руке песника-трагичара, штавише: упокојених песника, старог Есхила и недавно преминулог Еурипида: њихов књижевни дуел на оном свету (у фабулозном Подземљу хеленског мита), као сукоб заточника двају система вредности, „традиционалног” и „модерног”, треба да одлучи о кодексу највиших грађанских врлина који ће послужити као морални камен темељац толико жуђеног друштвеног препорода (избор ће, карактеристично и очекивано, пасти на конзервативног Есхила). Аристофан као да поручује: државу ће спасти песник, нико други до велики мртви песник из легендарне генерације маратонимаха, кога само ваља поново дићи из мртвих и извести на светло дана, заједно са његовим старинским врлинама, и све ће опет бити као некад, у златно доба младе и победоносне Атине. И миротворни пројекат понуђен у *Лисистрати* (изведеној неколико година раније, 411, после сицилијанске катастрофе, а само пар месеци пре олигархијског пуча) имаће ништа мање илузорни карактер: овај пут реч је о својеврсном генералном штрајку, општој обустави извршавања брачних дужности којом атинске и спартанске жене здруженим снагама успевају да приволе своје завађене мужеве на склапање вечног мира.

Илузорност комичког расплета – и безусловни тријумф виталистичког начела¹¹ *упркос чињеницама*, у фантастично пренаглашеном раскораку с њима (што је и темељно иронијско начело аристофанског хумора у већини комедија

¹⁰ Комички хумор *књижевне комедије* не би требало да потиче од неких спољашњих и случајних, успут искрслих и накнадно накалемљених, *хетерогених* поенти које не би припадале оригиналу (већ би му, можда – ако је реч о сценском извођењу – биле придодате маштовитом режијом, инвентивном глумом, геговима, пригодним доскочицама и дневно-политичким алузијама које „искачу” из основног текста комедије). Треба се сетити *Краља Ибија* у легендарном тумачењу Зорана Радмиливића, чија су урнебесна сценска појава и непресушни дар импровизовања најчешће сасвим „заглушивали” *основну комичност* Жаријевог текста (који опет – по себи, разуме се, изворно смешан – свакако није био замишљен да буде *онако и у оном смислу* смешан каквим га је учинио надмоћни таленат једног глумца).

¹¹ Оно, према Сузани Лангер, стоји у основи „комичког ритма” (comic rhythm): „Чисто осећање живота је унутрашње осећање комедије [...]” (Langer 1981: 380). „Комедија је уметничка форма која се природно јавља тамо где се људи окупе да би славили живот, на пролећним фестивалима [...] она је отелотворење људске виталности која саму себе одржава у свету усред изненађења и непланираних подударности” (Langer 1981: 384). „Као што се мисао претвара у говор [...] виталност рађа хумор. Хумор је сјај драме, изненадно појачавање виталног ритма” (Langer 1981: 396).

из ратног периода) – подразумева у првом реду потпуну и непомућену свест о овим чињеницама као таквим: превише сложеним и тешким да би допустиле било какво другачије решење сем овог „палијативног”, бурлескно-утопистичког, какво нуди атински комедиограф. То је разлог зашто ни преводилац, ништа мање него сам песник, не би смео да изгуби или релативизује однос са овим конкретним чињеницама историјске стварности. Када би се овај озбиљни историјски подтекст и сам распршио у свеопштем илузионизму карневалског поигравања – када би нпр. радикалнијом интервенцијом преводиоца био елиминисан готово сав овај имплицитни и експлицитни „историјски апарат” комедије (као наводно сувишни и нефункционални пртљаг филолошке учености) – комедија би изгубила најважније упориште, архимедску тачку свог хумора, а комичке поенте, лишене конкретних историјских референци, свеле би се на непоентирано и необавезујуће лакрдијање без циља и без истинске жаоке. Оно смешно аристофанског хумора храни се, наоко парадоксално, управо озбиљношћу историјског тренутка – овај смех „паразитира” на смртној озбиљности историје. Зато је он увек *пародијски* поентиран, а пародија је, најзад, увек један илузорни тријумф над пародираним објектом: мучном и несавитљивом озбиљношћу историјског тренутка у својој „позadini”. Ето зашто је било толико важно и неопходно да ова историјска информација не буде „изгубљена у преводу”, да не ишчили и да остане сачувана и афирмисана и у преводном тексту: комички смех је, наиме, и овде, у поетској транспозицији изворника, морао да задржи свој функционални, динамички однос са историјом као *инстанцом озбиљности par excellence* – својим дијалектичким антиподом.

Радмила Шалабалић се, тако, нашлапред необично сложеним задатком који је себи поставила: ову историјску информацију требало је сачувати у мање-више неокрњеном облику и пласирати је као инхерентни састојак литерарног ткива превода, али тако да присуство овог неизбежно страног елемента усред „домаћег” језичко-цивилизацијског наратива преводног текста не остави утисак насиља и дискрепанције, постајући пре баласт и сметња његовом разумевању него главно функционално упориште комичког поентирања (као у оригиналу). Носећи се с овом можда нерешивом апоријом, преводилац је настојао да свако појединачно решење саобрази овом или оном конкретном проблему, не држећи се при том неке униформне методе, унапред задатог скупа методолошких прописа који би био применљив на све, па и на све сличне случајеве без разлике.

Тамо где је ова историјско-филолошка информација захтевала незаобилазну интерпретативну парентезу, преводилац се, по правилу, клонио тога да објашњење потисне у коментар, интегришући га у сам текст превода. Зато се неретко не устручава да допева и по неколико стихова оваквог имплицитног тумачења, који, вешто ретуширани на спојевима изворног и уметнутог текста, одају утисак непрекинутог и неусиљеног мисаоног тока.¹² Каткада

¹² Овакве интервенције су много чешће у *Лисистрати* (обично два до три „допевана” стиха, нпр. иза: 2, 3, 8, 11, 31, 117, 157, 166, 928, 982 [10 додатих стихова!], 989, 1085).

ове имплицитне схолије садрже и понеко оригинално, по правилу духовито решење какве проблематичне рукописне лекције или филолошког *locus desperatus-a*.¹³

Хеленски ономастикон и топонимија, који данашњем читаоцу већином звуче егзотично и непрозирно, не изазивајући никакве одређене асоцијације, за Аристофана представљају неисцрпни извор језичког поигравања, махом у виду опсцених каламбура и двосмислених инсинуација, чији је смисао, услед ефемерног карактера аристофанских ругалица *ad hominem*, данас често изгубљен и неухватљив и за стручњака. И овде се преводилац довија на себи својствен начин, увек спреман да каквом ингениозном и духовитом доскочицом премости јаз између двају језика и цивилизација, преокрећући тешкоћу у преимућство и дочаравајући привид лакоће и прозирности и тамо где би дословни превод отежао или сасвим обуставио комуникацију с текстом.¹⁴ Понекад, уз незнатну интервенцију, преводилац ће измађијати хумористичку поенту и тамо где је нема у изворнику, или је првобитно била замишљена с нешто другачијом интенцијом. Тако стари Атињанин Дракет (Δράκης), вођа мушког полухора у *Лисистрати*, чије име значи „делатељ, марљиви посленик”¹⁵ и без сумње треба да истакне комични контраст с његовим поодмаклим годинама и шепртљавом неефикасношћу старчеве акције, у преводном тексту постаје „Драка Набрзака”, што чува поменути конотацију, додајући јој приде и ону опсцену, још живописнију.¹⁶

Техника намерног „анахронистичког” укрштања различитих цивилизацијских планова, један од најсмелијих изума Радмиле Шалабалић (први пут виртуозно примењена у преводу *Сатирикона*), извор је сасвим специфичног комичког ефекта. Реч је о намерном пародистичком уношењу елемената домаћег и савременог културно-језичког миљеа, пре свега у облику различитих варијетета и регистара српског језика, који су овде искоришћени као средство за живописно карактерисање ове или оне личности, локалног менталитета и сл. *Лисистрата* пружа обиље примера за овакав необично слободни

¹³ Уп. *Жабе* 134 (где нејасна „два смоквина листа” [θρίω δύω] постају логичне „обе даске у глави”, уп. Аристофан 1978: 251); 308 (где боја стражњице уплашеног Диониса – у рукописима нелогично „дрвена” [υλερελυρρίασε] – постаје логично „жута”, уп. Аристофан 1978: 261); *Лисистрата* 158 (са допеваним „објашњењем” у појединостама недовољно јасног, али недвосмислено опсценог израза „драти одрану кучку”). Уп. и *Сатирикон* 48, са сличним интерпретативним „дочитавањем” једног спорног места („усијаном буцом...”, в. Петроније 1976: 45, 235; уп. и *Сат.* 36: „из својих удића...”, Петроније 1976: 31, 229).

¹⁴ Уп. *Жабе*: 22 („Дионис, син Крчагов”), 186–187 („Отава”, „Недођија”, „Керберијска Пакленица”, „Проклетија”, „Бестрагија”), 194–195 („Суво грло”, „Предах”), 427 („млађани Подмудило, дечкић из Набодина”), 428 („Калија Хипастув”), 549 („Синија”), 608 („Двогрби”, „Лисица”, „Прдоња”); *Лисистрата*: 2 („[да] на главићу Колац-брда прославе Гениталиду”), 67 („Каљужа”), 134 („Стојко”), 266 („Филурго Брзометни”), 802–803 („Чарногузац”), 852 („Кинесија, звани Гурац, родом из Дугокиташа”), 982 („Скочац”), 1169–1170 („Шумице”, „Дуњице”).

¹⁵ Pape – Bensele 1884: 321 („Würker”).

¹⁶ *Лисистрата* 254 (уп. и 270, речи корифеја Хора стараца, Дракетовог исписника, које су овде „обогашене” експресивним муцањем и застајкивањем као последицом сенилне амнезије – живописни детаљкојег нема у изворнику; уп. сличну интервенцију у *Сат.* 66, *ad fin.* [Петроније 1976: 65]).

и инвентивни третман српског језика у преводном тексту. Од „стандардног” урбаног говора протагонисткиње (додатно углађеног и подигнутог у беседнички интонираним партијама), до лежернијег „србијанског” идиома њених пратиља, припростих жена из приградских и сеоских дема, који је уопште узев немарнији у лексици и синтакси, а зна и за честа, махом афективно мотивисана акценатска исклизнућа,¹⁷ Р. Шалабалић води нас кроз цео спектар језичких модулација, зависних од узраста, пола, социјалног статуса, ситуације или тренутног афективног стања говорника.

Највише уметничке слободе преводилац је показао у језичком портретисању Спартанке Лампито, једне од протагонисткиња *Лисистрате*. Патријархална једноставност и тврдоћа горштакког менталитета, пословична шкртост и извесна тромост и трапавост језичког израза, које Аристофан карикира у Лампитиним штурим и дрвенастим репликама на дорском (или квази-дорском) дијалекту, добили су у српском преводу занимљив, мада и понешто контроверзан еквивалент. Р. Шалабалић посегла је овом приликом¹⁸ за албанском језиком, одн. мешавином албанског и једног карактеристично исквареног српског идиома својственог билингвалној албанској популацији с овдашњих простора (данас практично ишчезлој, али раније прилично заступљеној у јавном животу србијанске чаршије и неким од њених типичних професија).¹⁹ Означивши овај преводилачки експеримент као донекле контроверзан имали смо у виду само моменат елементарне лингвистичке непрозирности ових „инојезичних” партија унутар преводног текста, будући да оне као такве и саме захтевају превод, чиме је и њихова функционалност делимично доведена у питање. Радмила Шалабалић је можда имала у виду извесну аналогију са непрозирношћу дорског дијалекта за ухо Аристофанових суграђана, што је, међутим, мало вероватно (најзад, ни очигледна лакоћа међусобног споразумевања Атињана и Спартанаца у *Лисистрати* не би говорила томе у прилог).²⁰ У том смислу Ђурићева Лампито са својом

¹⁷ Нотирана у тексту. Примере налазимо, практично, само у *Лисистрати*, углавном у говору Калонике и Мирине, двеју „народских” жена: 16 („да изађе”), 18–19 („детешце док успава – она опет / мора дете да окупа [...]”), 27 („Премешеш га [...] / [...] Остаде ли шта од њега?”) итд. *passim*; па и у речима саме главне јунакиње, у „опуштенијим” ситуацијама (или када полуирониично „снисходи” припростијем саговорнику): 81 („можеш бика да удавиш”), 91 („у две луке укрцава”), 101 („удов’це моје беле”).

¹⁸ Као и у случају Спартанског гласника (980 илд.), Спартанца из мировне делегације (1076 илд.) и завршног Спартанског хора (1296 илд.).

¹⁹ Неколико примера: Лис. 94–95 (Лампито: „Па онда, ти да кажеш лепо нама / те проблемѐ, те дилѐмѐ [...]”), 170–172 (Лампито: „Ал’ шта ћемо сас та шурда, с то атинско llum fundëri, / кој ће то да предупреди да заштртан став и слѐди?”), 983–984 (Гласник: „Lajmëtar сам, ти beqari а дош’о сам / чак из Спарта око мора, ати сам због трактатјѐва”), 990 (Гласник: „Nuk asht dhembja e loqeve! / Jo, jo, jок, jo, kurrës s’kupti – доста људи!”), 1242 илд. (Спартанац: „’Ајде рођо мој рођени, / eja! Shko! Oh, eja ро! / ’Ајд’ при’вати те туљајке од свирајке / засвири у дипле сљатке [...]”) итд.

²⁰ Нема сумње да је при избору албанског језика морала имати извесног значаја и аналогија са домаћим приликама ратних деведесетих, када је превод и настао. Политичке прилике су, дакако, и разлог повећаном интересовању за Аристофана у нашој средини последњих деценија (уп. нап. 4). Друштвено-критичке потенцијале *Лисистрате* искористио је својевремено словеначки дисидентски писац Доминик Смоле у својој слободној адаптацијихеленског изворника под насловом *Игра за игру (Igra za igro, 1973)*, суптилној сатири наактуалну политичку ситуацију у југословенском друштву седамдесетих, заоденутој у аристофанско рухо.

црногорском јекавицом и достојанственом његошевском сентенциозношћу својих сведених и одсечних реплика, свагда као исклесаних у једном комаду, представља, по нашем мишљењу, успелији „овдашњи” еквивалент Аристофановој поноситој горштакињи.²¹

Овде бисмо се осврнули и на један субваријетет градског сленга – лако отуђени говор државних службеника у званичним ситуацијама јавног живота, комичне бирократизме „званичних органа” на службеној дужности, представљених личношћу „Комесара” (πρόβουλος) из *Лисистрате*.²² Елементи политикантског жаргона знају да се увуку и у говор обичног света, па тако добијамо урнебесне обрте попут оног у жалопојци атинских стараца на савремене прилике:

„Нема више поштовања за мушкарца! И шта више,
тренд пораста опадања поштовања
показује тенденцију даље раста, погоршања...”²³

Понекад преводни стих садржи и неку врсту ребуса, који је, попут тајне а, опет, довољно прозирне шифре, „уденут” у текст какве неутралне реплике: тако она постаје комично „двосмислена”.²⁴ Овакве провидне двосмислице представљају оригинални пандан језичко-појмовним играријама грчког изворника, које, међутим, будући да су засноване на другачијем типу double entendre-а, измичу дословном превођењу.²⁵

Неке од највиших домета своје преводилачке вештине постигла је Радмила Шалабалић управо у уметности превођења каламбура. Истинско ремек-делце ове уметности припада познатој сцени књижевног агона двојице трагичара у *Жабама*. У епизоди која чини комички климакс дела (1198–1248) Есхил се изругује помодном маниризму Еурипидове версификаторске технике, обрушавајући се посебно на стереотипне каденце противникових јамбо-

²¹ Поређења ради, Лампитине речи 94–95 (наведене у нап. 19) у Ђурићевом преводу гласе: „Па кажи шта би ти / од мене шћела?”, а Гласникове 990: „Е, вала, ја не? Немој душе гријешити!” Слично поступају и преводиоци на друге савремене језике. Тако Спартанци у енглеским преводима *Лисистрате* обично говоре шкотским наречјем (уп. Линдзијев [J. Lindsey] превод из 1925); у немачким – локалним патоаом швајцарских брђана (почев од старог Зегеровог [L. Seeger] превода из 1845, све до новијег Шадевалтовог [W. Schadewaldt] из 1964). Занимљив је и „Тарзан инглиш” Ајнхорнових [E. Einhorn] Спартанаца у новијем енглеском преводу из 2005. године.

²² *Лис.* 387 илд.

²³ *Лис.* 658 ид. Уп. такође: 171 („да зацртан став и сљеди”), 384 („ћу да те преструктурирам”), 386 („транзиција је сад важна”), 436 („ти режимска слугерањо”).

²⁴ „Решење” је увек оптички јасно издвојено унутар текста – обично мајускулама или курзивом и масним слогом. Најизразитији пример оваквог „амбигуитетног читања” срећемо у *Жабама* 304, у једном пародираним наводу из Еурипида: „Спасен сам, јер бура преста, / а лађаМА ЧАК И СЛАНИ НАлет ветра само лако напне једра”; уп. и 335–338: „од исконских праванина / од пра-пра-пра / од свих ПРА- СЕ ТИ НАјлепшем / колу светих сад веселиш. / [...] / Ох, како ми тајанствено и мистично замириса – ПРАСЕТИНА.”; в. и *Лис.* 31: „брига њега, / ма боли га рс и даље бесне вали подивљаји” (= „олигарси даље бесне”).

²⁵ Уп. нпр. *Жабе* 123, 191, 418. Истини за вољу, преводилац понекад ипак принуђен да положи оружје пред каквом нерешивом апоријом (уп. *Жабе* 970, где је „изгубљена” поента објашњена у коментару, в. Аристофан 1978: 277).

ва, у којима се увек изнова понавља један те исти, монотони метрички образац: он је, за ову прилику, демонстриран комично-двосмисленом формулом састављеном од двеју грчких речи: $\lambda\eta\kappa\acute{o}\theta\iota\omicron\nu\ \alpha\lambda\acute{o}\lambda\epsilon\sigma\epsilon\nu$. Разуме се, оваква сасвим специфична шала, несумњиво смешна Аристофановој публици, у чијим је ушима свакодневно живо одзвањала мелодија Еурипидовог стиха, заједно са свим њеним типичним дисонанцама и маниристичким застрањивањима, мало шта казује данашњем читаоцу, који није упознат са појединостима грчке метрике и књижевних струјања у Атини крајем V века. Па опет, и у овој наоко безнадежној ситуацији нашем преводиоцу полази за руком да спасе комiku ове важне сцене и да спонтано насмеје читаоца једном од најуспелијих измишљотина своје поетско-језичке имагинације. Аристофанов више пута поновљени рефрен $\lambda\eta\kappa\acute{o}\theta\iota\omicron\nu\ \alpha\lambda\acute{o}\lambda\epsilon\sigma\epsilon\nu$ претвара се овде у вицкасту, пијаноскакутаву и брбљиву поворку гласова, у којој се с дрском наметљивошћу понављају слогови опсценог призвука: „Чутурицу затури” (што је, да кажемо и то, безмало дословни превод грчког оригинала).²⁶ И мада нам можда и није сасвим јасно шта је то управо толико и тако смешно у вези са фамозном чутурицом коју Есхил тако упорно и неумољиво утурава у стихове Еурипидових трагичких пролога, увек изнова затискујући уста свом немоћном противнику, ми се тешко можемо уздржати од смеха, који због тога није ништа мање *непосредан* и *уместан* него смех Аристофанове публике.

Сматрамо да је тиме на најбољи, а можда и на једино могући начин удовољено двоструком захтеву који се поставља пред идеалног преводиоца комедије: да буде кадар да насмеје свог читаоца, спонтано и отпрве – али не, можда, доскочицама које би стајале изван изворног текста, већ управо *самим текстом* и *једино њиме*, само пресађеним у други језички и цивилизацијски

²⁶ $\lambda\eta\kappa\acute{o}\theta\iota\omicron\nu$ („чутурица”) је мала грнчарска посуда (за мирисно уље, „парфем”), али и назив за део јампског триметра иза женске цезуре (penthemimeres), са метричком формом Есхиловог рефрена. Овакве клишетиране каденце, по Есхиловом мишљењу, служиле би Еурипиду само као формално средство да како-тако заокружи, одн. „попуни” завршницу својих стихова. Бесадрајна, семантички испражњена и „неутрална” (и отуд универзално применљива – сваки пут кад „устреба”), $\lambda\eta\kappa\acute{o}\theta\iota\omicron\nu$ -формула била би, тако, она „изгубљена” половина стиха, његов празни ход – „затурена чутурица”. (Хипокористиком $\lambda\eta\kappa\acute{o}\theta\iota\omicron\nu$ Есхил, осим тога, циља и на Еурипидову склоност ка ексцесивној употреби деминутива и испразну прециозност у сликању „малих предмета”, одн. тричавих садржаја.) Проблему Аристофанове рефренске упадице посвећен је и један засебни рад Мирона Флашара. Аутор овде износи врло високу оцену преводилачког решења Р. Шалабалић: „Тај превод-супституција (= „чутурицу затури”, прим. Д. Т.) као да звучношћу нешто надмаша оригинал” (Флашар 1988: 240). Уз важну напомену да би техничко значење термина $\lambda\eta\kappa\acute{o}\theta\iota\omicron\nu$ (у грчкој метрици) морало бити у сваком случају млађе од настанка *Жаба*, и да је, штавише, засновано управо на легендарном агону из ове Аристофанове комедије – што, дакако, из основа мења и разумевање суштине његове комичности – М. Флашар наслућује да се и у позадини ове аристофанске игре речима, као и у толиком другим приликама, крије заправо једна опсцена алузија која је морала бити сасвим прозирна и непосредно смешна савременој атинској публици („мушка снага” – оличена у фалоидном $\lambda\eta\kappa\acute{o}\theta\iota\omicron\nu$ -у – као квалитет уметничке и моралне „мушкости” коју би модерна, еурипидовска трагедија наводно „изгубила” напуштањем херојског тона и погубним скретањем у испразни, „ефеминирани” маниризам и софистичку скепсу, в. Флашар 1988: 241, 247–248). Тиме би, онда, добило потврди одговор и питање истакнуто у почетку рада: „[...] да ли је опсцени призвук који бисмо могли начути у појачаном понављању сазвучних слогова *тури* – *тури* намерно унет у српски превод упадице” (Флашар 1988: 241). Непогрешива интуиција великог преводиоца никад не доноси ненамерне одлуке!

медиј. А то је истински подвиг, који је, чини се, могуће извести само *неким чудом*. Овај рад је био замишљен као мали прилог расветљавању тог чуда – његове поетске методологије.²⁷

ЛИТЕРАТУРА

- Aristofan 1947: Aristofan, *Komedije*, preveo Koloman Rac, Zagreb: Matica hrvatska.
- Aristofan 1963a: Aristofan, *Lisistrata*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd, Rad.
- Aristofan 1963b: Aristofan, *Oblakinje, Ptice*, preveo, pogovor napisao i objašnjenja i napomene dodao Miloš N. Đurić, Beograd: Nolit.
- Аристофан 1978: Аристофан, *Жабе*, превод са старогрчког, увод и коментар Радмила Шалабалић, Нови Сад: Матица српска.
- Aristofan 1985: Aristofan, *Ptice*, grčki tekst uredio Dubravko Škiljan; preveo, uvod napisao i komentar i dodatke sastavio Mladen Škiljan, Zagreb: VPA: Biblioteka Latina et Graeca, knj. 3.
- Aristofan 1992: Aristofan, *Mir*, preveo Mladen Škiljan, *Latina et Graeca* 37, 17–81.
- Aristofan 1996: Aristofan, *Ose*, grčki tekst uredio Dubravko Škiljan; preveo, uvod napisao i komentar i dodatke sastavio Mladen Škiljan, Zagreb: Biblioteka Latina et Graeca, knj. 39.
- Aristofan 2000: Aristofan, *Izabrane komedije. Aharnjani, Oblaci, Ose, Mir, Ptice, Žabe*, s grčkoga preveo Mladen Škiljan; komentare i pogovor napisala Tamara Tvrtković, Zagreb: Školska knjiga.
- Aristofan 2002: Aristofan, *Lisistrata*, prevela dr Radmila Šalabalić, Novi Sad: Akt.
- Aristofan 2004a: Aristofan, *Aharnjani*, grčki tekst uredio Dubravko Škiljan; preveo, uvod napisao i komentar i dodatke sastavio Mladen Škiljan, Zagreb: Biblioteka Latina et Graeca, knj. 49.
- Aristofan 2004b: Aristofan, *Mir*, grčki tekst uredio Dubravko Škiljan; preveo, uvod napisao i komentar i dodatke sastavio Mladen Škiljan, Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Aristofan 2005: Aristofan, *Oblaci*, grčki tekst uredio Dubravko Škiljan; preveo, uvod napisao i komentar i dodatke sastavio Mladen Škiljan, Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

²⁷ Преводилачки опус Радмиле Шалабалић (у првом реду њени преводи Петронија и Аристофана) још није добио одговарајући поетолошки третман у стручној књижевнокритичкој литератури. С обзиром на осведочени књижевноисторијски значај и делотворне утицаје који се осећају све до данас, ови преводи заслужују темељну и свеобухватну теоријску анализу, која ће, надамо се, тек уследити. Уз поменути студију Мирона Флашара (в. претх. нап.), општи осврт на неке основне одлике преводилачког стила Р. Шалабалић садржи и рецензија Александра Ломе на превод *Лисистрате* (наведена у изводу на крају књиге, в. Aristofan 2002: 111–112). Поменимо овом приликом и белешку Марјанце Пакиж поводом смрти Р. Шалабалић објављену у дневном листу „Данас“ од 17. фебруара 2012. под насловом *Лакоћа превођења Радмиле Шалабалић*.

- Aristofan 2007: Aristofan, *Mir*, sa starogrčkog preveo i beleške napisao Gordan Maričić (Gordan Maričić, Kokan Mladenović, *Mir*), Pančevo: Mali Nemo.
- Aristofan [s.a.]: Aristofan, *Lisistrata*, preveo Bratoljub Klaić; obrada, bilješke, prilozi i pogovor Đure Puhovskoga, [s.l.]: [s.ed.].
- Aristofan [s.a.]: Aristofan, *Žene u narodnoj skupštini*, [s.n.], Zagreb: B. Šoban knjigoveža.
- Langer 1981: S. Langer, „Velike dramske forme: komični ritam”, [y:] *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 379–401.
- Pape – Benseler 1884: Dr. W. Pape’s *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, dritte Auflage neu bearbeitet von Dr. Gustav Eduard Benseler, dritter Abdruck, Braunschweig.
- Петроније 1976: Петроније Арбитер, *Сатирикон*, превод, увод и коментар Радмила Шалабалић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Slapšak 2009: S. Slapšak, „Aristofan i dva Škiljana”, *Monitor ISH, revija za humanistične in družbene vede* XI/1, Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 71–83.
- Флашар 1988: М. Флашар, „О једној Аристофановој рефренској упадици”, *Преводна књижевност. Зборник радова Једанаестих и Дванаестих београдских преводилачких сусрета 1985–1986*, Београд: Удружење књижевних преводаца Србије, 239–248.

Darko Ž. Todorović

THE POETICS OF TRANSLATION OF RADMILA ŠALABALIĆ – POETIC TRANSLATIONS OF ARISTOPHANES’ COMEDIES

(Summary)

Analyzing the language and style of the original poetic translations of Aristophanes by recently deceased classical scholar Radmila Šalabalić, the paper opens the question of the autonomous poetic value of this translation text, seeing it as an overall creative transposition of a linguistically remote and historically deeply conditioned original into the Serbian language and contemporary setting. Reputed as a brilliant connoisseur of both linguistic media, endowed with distinct feeling for all the expressive potential of her mother tongue, R. Šalabalić succeeded in creating her own consistent poetics of translation. Although never expressed in theoretical terms, this poetics is immanent in all of her translation experiments and, of course, specifically present in the translations of Aristophanes’ *Frogs* (1978) and *Lysistrata* (2002) as well. Special attention is paid to the substantial question of translatability, or the possibility of adequate transposition, of the *humoristic* component in the poetic text of the prototype, the comic humour being the very core of Aristophanes’ dramatic poetry.

Соња В. ВЕСЕЛИНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет**

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПРЕВОДИ ПОЕЗИЈЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА НА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК

Предмет рада биће анализа превода поезије Новице Тадића на енглески језик, преваходно две књиге у преводу Чарлса Симића, *Night Mail: Selected Poems* (1992) и *Dark things* (2009), као и *Assembly*, у преводу Стивена и Маје Тереф (2009). Тадићева рецепција на англоамеричком говорном подручју и заступљеност у антологијама сведочи о универзалним вредностима и актуелности ове поезије, која превазилази границе националне књижевности. С друге стране, снажна егзистенцијална драма у овој поезији неретко се изражава херметичним изразом, па и језикотворним импулсом, тако да представља захтеван задатак за сваког преводиоца. Управо те семантичке нијансе и неизбежни преводачки компромиси при транспозицији текста могу да покажу путеве разумевања Тадићеве поезије и поетике у контексту ширих модерних и савремених поетичких тенденција.

Кључне речи: превод, рецепција, поезија, збирка, контекст.

Рецепција српске поезије на англоамеричком говорном подручју у последњих четрдесетак година релативно је стабилна и константна и у складу је са општом експанзијом превођења са „малих” језика у овим срединама. Период након Другог светског рата па до 1990, отприлике, генерално је, према увидима теоретичара превођења Волфрама Вилса (Wolfram Wilss), време вишејезичности и развоја језичког и културног посредовања кроз преводе, односно „индустрију превода” (уп. Вилс 1999). За промоцију малих култура на културно доминантном језичком подручју изузетно је важна изграђена преводачка стратегија на државном нивоу и улагање у њу. У нашем случају, може се рећи да су кључни посреднички агенти, културне фигуре инкорпорирани у циљно друштво и његове културне или образовне институције, фигуре од интегритета и утицаја. Најчешће су то професори или књижевници из Србије, афирмисани у иностранству, или, пак, слависти са амбицијом да своје професионално интересовање учине мање егзотичним, а приступачнијим. Ови културни посленици, у виду уредника, преводаца или антоло-

* sonjecka@gmail.com

** Рад је настао у оквиру Републичког пројекта 178005 „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности”.

гичара, имају могућност да представе дату националну књижевност на врло особен начин, из специфичне визуре. Читав низ фактора утиче на тај њихов избор и слику дате националне књижевности коју својим деловањем успостављају, међу којима је канон само полазна тачка. Као што, у свом раду „Преглед бошњачке, хрватске и српске поезије у енглеским преводима у САД и у Канади”, указују Снежана Жабић и Пола Камениш, током шездесетих година XX века „Бернард Џонсон, Васа Д. Михаиловић и Чарлс Симић почели су да објављују своје преводе сувремених песника из Југославије у књижевним часописима у Великој Британији (Џонсон) и у САД (Михаиловић, Симић). До сада, ова тројица проучавалаца/преводилаца објавила је отприлике двадесет превода бошњачких, хрватских и српских песника” (Жабић/Камениш 2006: 3). У том процесу значајну улогу имали су антологијски прегледи, а за превођење савремене српске поезије важну улогу имала је антологија *The Horse Has Six Legs: An Anthology of Serbian Poetry*, коју је 1992. године објавио Чарлс Симић.

Симићева улога несумњиво је кључна за рецепцију српске поезије у Америци. Почев од књиге *Four Yugoslav poets: Ivan V. Lalic, Branko Miljkovic, Milorad Pavic, Ljubomir Simovic* (Четири југословенска песника: Иван В. Лалић, Бранко Миљковић, Милорад Павић, Љубомир Симовић), превода Лалићевих изабраних песама (*Fire Gardens: Selected Poems 1956-1969*), којег је радио са Билом Трусдејлом (Truesdale), и књиге *The Little Box* Васка Попе, све из 1970. године, Симић је превео још Лалићевих и Попиних књига, али је преводио и Александра Ристовића, Новицу Тадића, Радмилу Лазић и друге. Преводе Попине поезије, Симићеве у Америци и преводе Ен Пенингтон (Anne Pennington) у Енглеској, пропратило је мноштво приказа у часописима и врло позитивних реакција, а то што је за књигу *Vasko Popa: Collected Poems 1943-1976*, у преводу Пенингтонове, предговор написао Тед Хјуз, показало је да је управо ова поетичка линија српске поезије најинтересантнија за англоамеричко литерарно тржиште. Надреалистичка слика, иновативно коришћење симболичким потенцијалом усменог стваралаштва и језикотворне традиције, гротескна имагинација и хумор, све то чини ову поетику најоригиналнијом из перспективе страног читаоца, а из перспективе читаоца изграђеног на енглеској традицији, уједно и најразумљивијом и најпривлачнијом. Хјуз је то показао у свом предговору, који се на моменте чита и као аутопоетички. Није, стога, необично што је Чарлс Симић, који је и сам баштиник Попиних стваралачких техника, својим преводима фаворизовао дату поетичку линију српске поезије. Преводи Попе, Александра Ристовића и Новице Тадића, на тај начин, творе једну ширу целину из које се појединачан песник лакше сагледава и разуме, а пружају могућност и да се само Симићево песништво, односно одређени његови стваралачки поступци, контекстуализују у оквиру српске, а не само америчке књижевности.

Већ у антологији *Коњ има шест ногу*, Симић је избором песника и бројем песама показао како види и вреднује сувремену српску поезију: највећим бројем песама заступљен је Васко Попа, следи Тадић, па Ристовић, а тек за њим Бранко Миљковић, Момчило Настасијевић, Милорад Павић,

Иван В. Лалић. Ово и није антологија у правом смислу, већ својеврстан преглед, а особито се један број укључених народних песама може сагледати као приређивачево истицање односа према традицији, континуитета у српској поезији. Симић је за ову књигу добио признање Харолд Мортон Лендон (Harold Morton Landon Translation Award) 1993. године, које је још значајније за српску поезију пошто се догодило у годинама када наша култура заиста није била нарочито пожељна на Западу. Исте године објављен је и Симићев први избор и превод поезије Новице Тадића у издању издавачке куће *Oberlin College Press*, под насловом *Night mail: selected poems*. Ова мања универзитетска издавачка кућа објављује поезију, америчку и преведену, као и песничке антологије. Књига представља избор из осам Тадићевих збирки: *Присутства* (1974), *Смрт у столицу* (1975), *Ждрело* (1981), *Огњена кокош* (1982), *Погани језик* (1984), *Ругло* (1987), *Улица* (1990) и *Кобац* (1990). Избор је обиман, садржи 71 песму, а одређене збирке су јасно фаворизоване: убедљиво највише песама изабрано је из збирке *Огњена кокош* (18), за којом следе *Смрт у столицу* и *Ругло*, са по 11 песама. Избори из неких збирки доста су необични, будући да оне најупечатљивије, естетски и смисаоно најбоље заокружене песме нису заступљене. То се добро види по избору из збирке *Ждрело*, где остају песме по којима се види на шта се наслов односи, попут „Призивања ноћи” или песама које се везују за неки део града или специфичан локалитет, док су неке непродубљене гротескне минијатуре стављене у први план.

Судећи према избору песама, Симић је настојао да пружи уједначену, тематски компактну представу Тадићеве поезије, да је учини лако препознатљивом, што је за бољу рецепцију свакако значајно, али то разоткрива и изванредан вид маниризма, који је код песника ове традиције несумњиво присутан. У свом предговору, Симић полази од традиције кратке песме и наглашава значај српске усмене традиције загонетке, пословица и бајалица за Тадићево стваралаштво. Он указује на препознатљивост Тадићеве поезије у традицији мајстора гротеске, Боша и Гоје:

„Налазимо се у граду усамљеника, слепих улица, сливника и неосветљених пролаза. Одавуд вребају чудовишта. Сусрећемо бебе киклопе, циновске кокошке, беживотне предмете које се кезе и друга фантастична укрштена бића. За Тадића, стварност је нестабилна, у сваком тренутку склона да се распукне на засебне, непознате делове, само да би се изненада поново саставила. То је песник који преиспитује појаве и пописује нове врсте. (...) Неке од Тадићевих слика можда потичу из илустрованих књига о црној магији, алхемији и врачању. Такође ме подсећају на библију Гностика, измишљени зверњак са кентаурима и крилатим сфингама, Раблеова гротескна преувеличавања и демонизам, приче сибирских шамана и обмањивача, надреалистичке изреке, дневнике лудака, мистичарске дневнике снова, као и на песме такзованих ’проклетих песника’, Бодлера, Лотреамона и Рембоа. Тадић такође описује свој боравак у паклу” (Симић 1992: 11–12).

Симић учоава да је код Тадића и сама позиција субјекта вишеструко проблематична, с обзиром да је и он морално, али и у сваком другом смислу на дну, ближи сатанском но божјем обличју. Али тек на крају свог кратког текста помиње Кафку и тек ту препознаје са којом поетиком ова, тадићевска гротеска има најпре везе. Њене слике могу бити надреалистичке, али њена егзистенцијална језа, гроза и ужасавајући апсурд несумњиво представљају

наслеђе експресионизма. У свом тексту „Актуелност експресионистичке естетике у поезији Новице Тадића”, Бојана Стојановић Пантовић је истакла својства Тадићеве поезије која произлазе из експресионистичког погледа на свет, а једно од првих је свест субјекта о „властитој етичкој наказности” (Стојановић Пантовић 2009: 68), о греху који суштински одређује његову егзистенцију, док је изузетно значајна и веза еротике и злочина. Ова својства нису тако карактеристична за надреализам, који Симић у предговору помиње. Може се, ипак, приметити да други Тадићев преводилац Стивен Тереф (Teref), али и анонимни читаоци који остављају коментаре на интернету, уочавају везу са делом Георга Тракла.

Можда је својим избором песама и преводилачким приступом Симић желео да приближи Тадића актуелнијим поетичким токовима у Америци, како би имао бољу рецепцију, јер је за преведену књижевност увек једноставније да буде прихваћена и читана, уколико одговара хоризонту очекивања публике и уклапа се у репертоар циљне књижевности.¹ У том смислу, преведена Тадићева поезија изгубила је део своје лексичке разноврсности, што је за овај песнички језик изузетно значајно, јер се гротеска у мноштву случајева остварује управо кроз лексику, па тек онда кроз слику. Овом проблематиком бавио се Јован Делић у раду „Гротеска у лексици (О језичкој креативности Новице Тадића)”. Делић анализира песникове новостворене именице средњег рода на *-ло*, полусложенице и деминутиве, а прва песма на којој се задржава јесте песма „Кезилићи” из збирке *Смрт на столицу*. Показује се у овом раду како је овај језикотворни импулс често и пресудан за семантичко уобличење Тадићевих остварења. Поводом Симићевог избора и превода из поменуте збирке, у којој се налазе песме о кезилу, мора се признати да је много тога изгубљено у трансферу са једног језика на други. Нажалост, Симић није настојао да, по угледу на Тадића, створи реч којом би могао да пренесе његов неологизам *кезило*. Преводилачко решење *the maker of faces* јесте описно и нема асоцијативну моћ и звучност којом би могло да носи циклус песама. Такође, Симић је на неким местима избегавао понављања, сажимао и сводио лексику, тако што је употребљавао општи појам уместо конкретног, прецизног, или стилски неутралне речи уместо емоционално или вредносно маркираних (уп. Леви 1982: 139). На пример:

– Отвориће се после чичина врата
Која лице на једини чичин шупљи зуб (Кезило говори)

Later the old man's door will open
That resembles his hollow tooth (The Maker of Faces Speaks)

– Кезаве поворке чији су скути
Низ голет лепетали
овде ти је сенка одебљала (Ти који се појављујеш)

¹ Репертоар представља „скуп закона и елемената (појединачних, повезаних елемената или, пак, читавих модела) који управљају продукцијом текста” (Евен-Зохар 1990: 17).

A procession of makers of faces whose skirts
Flutter over the bare mountainous terrain
Here your shadow has grown fat (You Who Appear)

– Од најближих кућа граја децембар
човскове младунчади
подиже га у ваздух у ватру (Гавран, снег)

Out of the nearby homes
the noise of children made him rise
into the air and flames (Crow, Snow)

– На столу нас чека
нова цурица-цуцлица.
Измерићемо је
кројачким метром;
прибошћемо је
светлим прибадачама,
цурицу-лептирицу (Црна миса)

On the table waiting for us
the new girl-shaped baby nipple.
We'll measure her
with the tailor's ruler,
stick into the girl-butterfly
glow-pins (Black Mass).

Тамо где укупан утисак не зависи до те мере од захтевних језичких поигравања, Симић много успешније преноси слику.

Преостале две књиге превода Тадићеве поезије појављују се исте, 2009. године. Збирку *Dark Things (Тамне ствари)* превео је Чарлс Симић, а објавила *BOA Editions*, независна кућа специјализована за поезију и савремену књижевност, која није усмерена на профит, док су збирку *Assembly (Конгрес)* превели Стивен и Маја Тереф, а објавила кућа *Host Publications* из Остина, Тексас, која објављује претежно преводе. За рецепцију Тадићевог дела у Америци значајно је што је књига *Dark Things 2010*. године била међу кандидатима за најбољу преведену књигу (*Best Translated Book Award*), коју додељује *Three Percent*, часопис који функционише у оквиру издавачке делатности Универзитета у Рочестеру, у Њујорку. У напомени ове књиге пише да она садржи песме које је аутор објављивао у збиркама од 2001. године. Збирка *Dark Things* садржи 48 песама и Симић их је укомпоновао у једну целину која се развија пре смисаоно, него хронолошки. Сам преводилац у предговору пише да је Тадићева зрелија поезија мање језички комплексна, директнија, комуникативнија, али да ипак представља велики изазов за превођење, те да је његов циљ био да се што више држи текста и да избегава и најмање слободе. Заиста се и осети у преводу да је Симићу овај Тадићев поетички заокрет био ближи и стога лакши да се пренесе, а у приказу књиге у онлајн часопису *Verse* од 16. 11. 2009, аутор Тимоти Хенри пише да се мора одати признање преводу Чарлса Симића, те да

„слабији превод не би био способен публици енглеског говорног подручја тако упечатљиво да дочара изненадне тишине Тадићевог света који наликује ноћној мори. Симићеве властите песме инспирисане Србијом потичу из дечјег сећања, често искривљеног, филтрираног или представљеног са задивљујућом наивношћу, понекад чак ублажавајући грозоте. У поезији Новице Тадића нема ничега благог” (Хенри 2009).

У белешци на почетку књиге *Dark Things*, Симић поставља конкретно, очигледно врло актуелно питање о томе да ли је Тадић политички песник. Одговор „и да и не”, који он нуди, показује да није склон да овој поезији даје конкретан контекст. Његова запитаност, пак, показује да су читаоци и критичари трагали управо за таквим контекстом и Тадића видели као хармсовску појаву у репресивном друштву, ствараоца који својом гротеском и апсурдом делује субверзивно у односу на дато друштвено-политичко уређење. О томе јасно пише Тадићев други преводилац Стивен Тереф, који сматра да у својим најбољим остварењима „песник може изразити било каква субверзивна политичка осећања. Уместо да пише отворено изазивачки против политичких наметања и ризикује цензуру” (Тереф 2009: VIII), он помера фокус на гротескну слику. Симићеве кратки предговори нису успели да пруже креативнији контекст за тумачење српског песника, што је свакако проблем за овај тип поетике. Такав контекст може да се пронађе у Терефовом „Уводу” и „Белешци преводиоца” у књизи *Assembly*. У „Уводу”, насловљеном „The Birdman of Belgrade” („Београдски љубитељ птица”), Стивен Тереф је представио песника и дочарао свој сусрет са њим. Песнику је пришао преко литературе, повезујући његова дела са Лотреамоновим *Малдороровим певањима*, са делима Готфрида Бена, Георга Тракла или Едгара Алана Поа.

Истражујући мотив жртве у Тадићевој поезији, сазнао је од песника да он није литерарног порекла, већ да се сам песник осећао жртвом комунистичког режима, те да је интимно мотивисан. Тереф указује на то да „за критичара није тешко пронаћи отворене политичке референце у песниковом делу” (Тереф 2009: V), и наводи примере. Но, овај упућени тумач и преводилац Тадића наглашава и много значајније особености његовог дела, детаљније анализира његове гротескне симболе и разматра значај богумилства као метафоричне основе песничког света. „Богумилство контекстуализује много тога необичног у Тадићевој поезији и у дубљем смислу објашњава његову поетику. Радећи у оквиру историјског оквира, песник себи даје богату поетску палету из које обрађује велики број личних и општих брига” (Тереф 2009: VII–VIII). У „Уводу” је истакнута и поетичка веза са делом Васка Попе, у смислу мешања различитих традиција, паганске и православне, у циљу комплекснијег представљања човековог духа, што Тадић преузима и што код њега често резултује стварањем својеврсног антимита. „Преводилачка белешка” Маје и Стивена Терефа, насловљена „Chasing the Mockerator & Other Monsters” („Јурећи кезило и остала чудовишта”), такође је врло драгоцен за даљу рецепцију Тадићеве поезије и предочавање њених особености. Ту преводиоци објашњавају како су дошли до решења за Тадићеве неологизме, те како су дошли до израза „mockerator” за „кезило”, анализирајући морфоло-

шку структуру речи.² Такође, они указују и на проблематику деминутива које Тадић често користи, а које је понекад врло тешко пренети на енглеском језику. Још један проблем је било одсуство интерпункције, које у комбинацији са седам падежа српског језика не представља читаоцу проблем, међутим, у енглеском језику постаје непремостива потешкоћа. Зато су преводиоци дали себи слободу да уведу интерпункцију да би сачували структуру реченице.

Збирка *Assembly* је двојезична и садржи 55 песама, груписаних у пет циклуса. Песме су изабране почев од збирке *Присуства* до *Незнани* из 2006, и опет, нису хронолошки поређане. Заиста се може приметити да су преводиоци доследно пратили текст и настојали да пренесу оно што је карактеристично за Тадићеву поезију, а што не би можда било толико значајно за превод неког другог песника: структуру реченице, посебно када је она градивна или када осликава извесну напетост која расте ка крају песме, синониме, језичке иновације, понављања и слично. Симићев и Теревов избор не преклапа се у много песама, оба имају особене концепције. Нажалост, ниједна од песама о кезилу се не преклапа у ова два превода, па да бисмо их могли упоредити. Песме о кезилу могу се сматрати врхунским доприносом Теревових као преводилаца, јер су заиста сугестивне и упечатљиве на језичком плану. У том смислу, на корицама књиге налази се и кратка рецензија Лалићевог преводиоца у Енглеској и теоретичара превођења Френсиса Р. Џонса (Jones), који сматра да ова поезија не само да није изгубила много у преводу, већ да постоји добитак, обогаћење који се ствара само превођењем: осећај страности, свежине у језику. Дobar пример тог креативног импулса превода јесте готово непреводива, настасијевићевска песма „Кезилов долазак”.

Након три књиге и заступљености у антологијама, очигледно је да је Тадићева поезија заживела у америчкој преводној књижевности. Она се тамо надовезала на своје претходнике, попут Васка Попе, и исто као Попина поезија, која је толико узглобљена у домаћу традицију, и она, упркос томе или можда баш због тога, успева да комуницира са публиком на глобалном плану. Као што у поменутом тексту закључују ауторке Снежана Жабић и Пола Камениш, за рецепцију на америчком тржишту није пресудно колико је утицајна издавачка кућа. Овде је реч о малим издавачким кућама усмереним на преводе, које углавном имају свој релативно ограничен круг читалаца. Но, као што оне истичу, и то не само у случају Чарлса Симића, од великог је значаја ко је преводилац, колико је познат и утицајан у културним круго-

² “To arrive at a satisfactory translational solution, we analyzed the two morphological units of the word *kezilo*. Both units are actual morphemes in the source language, however, it is their unlikely pairing which poses a challenge for the translator. More specifically, *-ilo* is a suffix mostly, though not exclusively, reserved for inanimate objects, such as, *šilo* (‘awl’), *cedilo* (‘colander’), *rilo* (‘proboscis’, ‘snout’), *krilo* (‘wing’, ‘lap’), and *mastilo* (‘ink’). While searching for an adequate solution, we selected the English suffixes ‘-er’ and ‘-ator’ which correspond to the suffix *-ilo* in the source language, guided by two reasons. First, ‘-ator’ is a suffix frequently utilized for inanimate nouns such as ‘percolator’, ‘refrigerator’ or ‘accelerator’. Second, ‘-ator,’ when affixed to ‘-er,’ is often used for inanimate nouns, such as ‘moderator’ and ‘liberator.’ This is relevant because, as previously stated, Tadić animates the inanimate noun *kezilo*. As for our treatment of the root word *keziti se*, we selected the verb ‘to mock,’ which is synonymous with the dictionary definition ‘to make faces at.’ Thus, we forged our translational equivalent: ‘mockerator’” (Тереф 2009: XIV).

вима. Стога, чињеница да је Симић, истакнути песник, лауреат и добитник многих награда, одабрао и препоручио Тадићеву поезију, у овом случају игра велику улогу. Симић је ипак пропустио да Тадићеву поезију озбиљније контекстуализује неким пратећим текстом, што можда није омело, али је свакако успорило адекватно разумевање неких остварења. Дипломски рад Стивена Терета о Тадићевјој поезији, као и његови други текстови, попунили су ту празнину и омогућили дубље разумевање ове поезије и њено повезивање са европском традицијом.

ЛИТЕРАТУРА

- Барањчак 1993: С. Барањчак, „Коњ има шест ногу; Новица Тадић: Ноћна пошта”, превела Оливера Милићевић, *Књижевне новине*, 45, 861, Београд, 12.
- Вилс 1999: W. Wilss, *Translation and Interpreting in the 20th Century*, Amsterdam: John Benjamins.
- Делић 2009: Ј. Делић, „Гротеска у лексици (О језичкој креативности Новице Тадића)”, у: Драган Хамовић (ур), *Новица Тадић, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 51–65.
- Евен-Зохар 1990: I. Even-Zohar, *Polysystem Studies*. [= Poetics Today 11:1]. Durham: Duke University Press. A special issue of Poetics Today.
- Жабић / Камениш 2006: S. Zabic, P. Kamenish, „A Survey of Bosnian, Croatian, and Serbian Poetry in English Translations in the U.S. and Canada”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Volume 8, Issue 3 (September 2006), Article 5. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol8/iss3/5>>. 5. IX 2012.
- Леви 1982: J. Levi, *Umjetnost prevodenja*, preveo Bogdan L. Dabić, Sarajevo: Svjetlost.
- Попа 1977: V. Popa, *Collected poems 1943–1976*, translated by A. Pennington, with an introduction by T. Hughes, Manchester: Carcanet New Press.
- Симић 1992: *The horse has six legs : an anthology of Serbian poetry*, edited and translated by Charles Simic, Saint Paul: Graywolf Press.
- Стојановић Пантовић 2009: Б. Стојановић Пантовић, „Актуелност експресионистичке естетике у поезији Новице Тадића”, у: Драган Хамовић (ур), *Новица Тадић, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 67–75.
- Тадић 1992: N. Tadić, *Night Mail: Selected Poems*, translated by Charles Simic, Oberlin: Oberlin College Press.
- Тадић 2009а: Н. Тадић, *Изабране песме*, приредио Радивоје Микић, Београд: Завод за уџбенике.
- Тадић 2009б: N. Tadić, *Assembly*, translated by Steven and Maja Teref, Austin: Host Publications.
- Тадић 2009в: N. Tadić, *Dark Things*, translated by Charles Simic, New York: BOA Editions.

- Тереф 2009: S./M. Teref, „Introduction”, „Translators’ Note”, in: N. Tadić, *Assembly*, translated by Steven and Maja Teref, Austin: Host Publications, I–XXI.
- Хенри 2009: T. Henry, „Review of Novica Tadić”, *Verse*, University of Richmond, November 16, 2009. < <http://versemag.blogspot.com/2009/11/new-review-of-novica-tadic.html>> 5. IX 2012.

Sonja V. Veselinović

NOVICA TADIC’S POETRY IN ENGLISH TRANSLATIONS

(Summary)

The paper analyses the English translations of Novica Tadić’s poetry, primarily his two collections translated by Charles Simic, *Night Mail: Selected Poems* (1992) and *Dark Things* (2009); and his third book *Assembly* (2009), edited, translated and with introduction by Steven and Maja Teref. Tadić’s reception in American literature and the presence of his poems in several American anthologies of different type and volume, testify to the universal values and currency of his poetry that exceed the boundaries of national literature. On the other hand, intense existential drama of his poetry is often expressed rather hermetically, with many neologisms, so that it presents a demanding task for any translator. It is these semantic nuances and inevitable compromises in the transposition of text that can suggest the ways of understanding Tadić’s poetry and poetics in a broader context of similar tendencies in modern and contemporary world poetry.

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ОД ИМПРЕСИЈЕ ДО МЕТОДЕ – ЧИТАЊЕ ПОЕЗИЈЕ У КРИТИЦИ БРАНКА ЛАЗАРЕВИЋА

У раду се анализирају књижевнокритички текстови о поезији и песницима српског модернизма књижевног критичара Бранка Лазаревића. Основне изворе чине Лазаревићеви текстови о песницима: Светиславу Стефановићу, Милану Ракићу, Владиславу Петковићу Дису, Милораду Митровићу, Алекси Шантићу, Милутину Бојићу, Јосипу Миличићу. Проучавање историјскопоетичких и реторичких аспеката Лазаревићеве критике требало би да нам пружи одговоре на питања о њеној импресионистичкој методолошкој заснованости, о имплицитним или експлицитним естетским мерилима примењеним приликом тумачења песничког текста, о односу између интерпретације и вредновања, као и о њеном месту и значају у историји књижевности српске модерне. Отуд је важно и указивање на повезаност Лазаревићевих критичарских импресија са његовим естетичким и метакритичким есејима, али и са оним духовним, стилским и емоционалним тежиштима која карактеришу песничко стваралаштво српске модерне.

Кључне речи: импресионистички метод, стваралачка критика, метакритика, модерна у српској књижевности.

У првој фази модерне у српској књижевности, у периоду од почетка двадесетог века до Првог светског рата један од најактивнијих књижевних критичара је Бранко Лазаревић. Како пише Ј. Деретић, Лазаревић је (1883–1968) у књижевност ушао рано, већ 1907, и као критичар био најактивнији управо у овом периоду. Он је, према Деретићу, значајан и као спона „између великог доба критике Поповића и Скерлића и међуратне критике и есејистике” (Деретић 1983: 440). Сам је истицао да се његов улазак у књижевност подударио са врхунцем „оне наше велике ренесансе 1895–1920”, која се одвијала „на свим плановима мисли и акције” (Пувачић 1975: 7). Бранко Лазаревић је, међутим, био изузетно плодан стваралац и у каснијим периодима свог веома динамичног живота. Поред књижевнокритичких текстова, писао је дела из позоришне критике, теорије критике, естетике, филозофије. Велики део ових текстова до недавно је био у рукопису у Херцег Новом, а сада су нам

* snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

доступни захваљујући приређивачком раду Предрага Палавестре и Душана Пувачића.

Лазаревић је писао о свим значајнијим писцима модерне, песницима, приповедачима, драмским писцима. Штампани најпре у ондашњој периодици, највећи број ових текстова је изашао у прве две Лазаревићеве књиге: *Импесије из књижевности* (1912, друга књига 1924). Лазаревић је писао о „великим” писцима, као што су Петар Кочић, Владислав Петковић Дис, Бора Станковић, Алекса Шантић, Бранислав Нушић, али и о оним мање успелим или данас заборављеним – Мити Димитријевићу, Александру Илићу, Срђану Туцићу. Дискурзивни облици у којима су се ови текстови јављали, били су различити: монографска студија, прегледни чланак, текст са пригодног предавања, текућа критика, полемике. Разлике су уочљиве и у погледу других критеријума: вредновања, истраживачких тежишта, ширине захвата, методолошког приступа, природе контекстуализације. Ипак, оно што је заједничка одлика ових текстова, тиче се полазних критичких методолошких премиса.

Лазаревић је наш најпознатији импресионистички критичар. Осим утицаја родоначелника овог метода читања, Анатола Франса и Жила Леметра, на токове Лазаревићеве рецепције у великој мери је утицао и његов учитељ, Јован Скерлић. Лазаревићева сарадња у *Српском књижевном гласнику*, коме су основну критичку оријентацију давали Скерлић и Богдан Поповић, резултирала је прихватањем оних критичких начела која су у часопису преовладавала, било у експлицитном облику (манифести, метакритике), или у имплицитном виду (преводи и оригинални књижевни прилози).

Према дефиницији, импресионистичка критика је такав вид критике у којој аутор, пишући о делу, изражава своје основне утиске, импресије које је дело у њему изазвало, емоције које је покренуло, размишљања на која га је нагнало. Импресиониста, према оној чувеној дефиницији Анатола Франса, више говори о себи него о делу до кога се, иначе, ни не може другачије допрети. Полазећи од филозофског агностицизма и релативизма кантовске оријентације, овај модел читања први је у књижевној критици, након њеног конституисања као научне дисциплине у 19. веку, постулирао улогу читаоца, о којој се у протеклим деценијама толико писало.¹ Осим од позитивног одређења, импресионистичка критика полази и од негативних постулата: експлицитно (у теоријскокритичком облику), одбацује сваки облик методолошког догматизма, начела која би била наметнута споља, изван текста. Претходна доминантна позитивистичка научна парадигма, која се у критици испољавала у виду биографске, историјско-социолошке, психолошке критике, била је основно полазиште на чијој се негацији конституисао нови вид критике на почетку двадесетог века. У својим метакритичким радовима, који су истовремено и допринос теорији и историји критике, Б. Лазаревић сасвим непосредно и експлицитно одбацује претходно критичко наслеђе. Као највеће недостатке „доктринарне”, „психолошке”, „детерминистичке”, „историјске”,

¹ Овде мислимо на различите теорије читања и читалаца које су у књижевнотеоријској мисли актуелне последњих неколико деценија.

„биографске”, „импресионистичке”, „хедонистичке”, „научне” и „утилитарно-етичке” критике Лазаревић наводи следеће: слепу покорност регулама и теоријама, свођење уметничког дела на историјски документ, пренаглашени детерминизам, једностраност у приступу и суво инвентарисање. Чак и када говори о импресионистичкој критици, сматра овај термин неадекватним.

„Не треба јој придевати ни придев 'импресионистичка', иако јој он највише приличи. И ако карактеристикон 'импресионистичка' значи целокупну реакцију коју нам психолошко-естетички организам даје на једну ствар или појаву, и одјек је пуног живота, ипак се ни тај најприкладнији придев не треба да меће уз именицу критика. Критика је – да поновимо – критика: појава живота уметности. Живо биће, истина живота” (Лазаревић 1975: 345).

У есеју „Стваралачка критика”, који има карактер манифеста, Лазаревић у више експликација дефинише тип критике за који се залаже:

„(...) основни императив критике је њена пуна слобода. Само слободна критика је права и велика критика; све друге, оне које су везане за разне духовне, социјалне, – политичке и друге оријентације – све друге изазивају критику” (Лазаревић 1975: 338).

Износећи основна начела стваралачке критике, Лазаревић, премда полази од актуелног тренутка и од у пракси негирања значаја критике и њених домета,² има далекосежнији циљ. Крећући се у простору теорије и филозофије критике, Лазаревић од одбране прелази на поступак заснивања критике као засебног књижевног жанра (рода), који уз то има право да се сврста у уметност. (Овде важну улогу има критеријум „стваралачки” као аргумент у коме се препознаје још увек присутан утицај романтичарског и неоромантичарског концепта уметности, а који је данас, у постструктурализму, изнова реактуализован!) Разматрајући је у релацији са публиком, традиционалним методама, критеријумима вредновања, жанровским класификацијама, науком, Лазаревић трага за својеврсним идеалним обрасцем критике који ће у себи садржати вишевековну „квинтесенцију мудрости”.

„Политички програми, економске концепције, класне и верске разлике, морални каноци, нису сад у првом плану, него су у предњем плану уметнички израз а све је друго предео, илустрација, 'допуна’” (Лазаревић 1975: 362).

Преко интуиције и спонтаности којом само поједини могу бити обдарени, долази се до „тоталитарне критике”:

„У великој критици, у експресији је цео копмплекс: уметност, религија, раса, време, филозофија, све то, краће речено, у великом духу живи и дејствује” (Лазаревић 1975: 355).

Иако није био једини метод српске модерне, импресионистичка критика, како пише П. Палавестра, била је средство критичког деловања у култури и одговарала је захтевима модерног индивидуализма и његовог прегалачког

² О оваквом статусу критике и о потреби за њеном одбраном Скерлић пише управо у приказу Лазаревићевих *Импресија*: „Да ли је потребно данас и доказивати да је књижевна критика исто онолико књижевни род колико песма и приповетка, и да је за њу потребно имати исто толико талента и интелигенције?” (Скерлић 2000: 332).

доживљаја слободе (Палавестра 2008: 166). Међутим, мотиве за Лазаревићево раздвајање импресионистичке од стваралачке критике Палавестра налази управо у тој популарности импресионистичког метода који се у свом негативном облику манифестовао у публицистичким текстовима доктринарног смера (Палавестра 2008: 237).

Иако овде нећемо улазити у детаљнију генезу Лазаревићевих критичко-естетичких схватања (о томе су опширно и у више наврата писали Д. Јеремић, В. Пувачић, П. Палавестра), мора се поменути да је, као Скерлићев ученик и један од најближих сарадника уредништву *Српског књижевног гласника*, Лазаревић преузимао и нека Скерлићева начела из теорије критике. Паралела која се уочава између Скерлићеве студије (објављене у *Српском књижевном гласнику* 1902. године), у којој се контрастивној анализи подвргава догматичка и импресионистичка критика и две деценије касније објављених Лазаревићевих теоријскокритичких текстова, открива сличности у погледу основних карактеристика нове критике: продор у суштину дела у некој врсти рецепцијског тоталитета, и, што је посебно симптоматично, Лазаревић понавља Скерлићев захтев да добар критичар мора имати протејску способност удвајања, развијајући ову димензију рецепцијског урањања у метафору о безброј кућа у којима се добар критичар увек осећа као у свом дому.³

Прави увид у начела и развој Лазаревићеве критичке мисли могућ је тек унутар сагледавања његових осталих радова, филозофских, естетичких, метакритичких, текстова из музикологије. Иако је написао много више дела из теорије и филозофије критике, него практичних, књижевнокритичких текстова, за потребе овог рада наша пажња ће бити усмерена управо ка оним Лазаревићевим текстовима који су настајали у предратној модерни и који говоре о српским песницима овог периода. При том ћемо покушати и да одговоримо на питање у којој мери је Лазаревић био доследан својим есенцијалистичким (или, како се то у критици о њему истиче, „елитистичким“), начелима у пракси.

Наши историчари књижевности који су писали о првом таласу српског модернизма, истичу идејну, поетичку и естетичку хетерогеност овог периода (В. Матовић, Ј. Делић, П. Палавестра, Ј. Деретић, Р. Вучковић, С. Пековић). Вероватно је, како пише Јован Делић, први пут у српској књижевности, „естетска функција постала самосвјесно доминантна. Зaslуге (...) широко схваћене књижевне критике за то су немјерљиве” (Делић 2008: 18).

Приступ, ширину и дубину захвата Лазаревић је прилагођавао поводу. Већина радова о српским песницима објављивана је најпре у ондашњим часописима (*Српски књижевни гласник*, *Ново време*, *Босанска вила*, *Летопис Матице српске*), а затим у првој или другој књизи *Импесија из књижевности* (1912, 1924). Тек изашла збирка песама, потреба за синтетичким приступом већ етаблираним песницима, или за њиховом одбраном од негативне (неправедне?) критике (студија о Дису), указивање на надолазеће тенденције

³ Упркос томе, Лазаревић ће касније, у једном од седам текстова о Скерлићу, оценити Скерлићев импресионизам као доктринаран, у чијој је основи не тако широка филозофија и етика.

(Лазаревићеви радови у алманасима), предавања по позиву – били су неки од повода за критичку активност. У овом првом периоду свог рада Лазаревић је био најближи оној, по дефиницији (и етимологијом пореклу) најважнијој функцији критике – да оцењује, информише и препоручује. Касније ће доћи текстови писани „са дистанце” у којима није било живог и непосредног контакта са, или конкретним, или актуелним, или савременим књижевним делима. Међутим, оно што указује на стваралачки континуитет, методолошку доследност и неку врсту аутентичности или „искрености”, (критеријум на који се сам писац често позивао), јесте присуство теоријскокритичког, естетичког или филозофског дискурса већ у овим раним Лазаревићевим радовима. Као екпликативна допуна, у виду дигресије која понегде и прерасте у прикривену централну тему, ови есејистички екскурси потврђују суштинску вокацију Лазаревића, пре као мислиоца него као критичара.

Пишући о српским песницима модернистима, Лазаревић је издвајао следеће истраживачке аспекте: анализу тематско-мотивских, версификацијских и стилистичких елемената, разматрање експресивних (емоционалних) слојева песме и лирског субјекта, развојни пут песника и генезу песме или читаве збирке. Искорак у контекст, премда није био доминантан критеријум, јављао се спорадично и са различитим видовима захвата (контекстуализације), потврђујући утицај још увек присутне критике позитивистичко-социолошке (детерминистичке) оријентације. Експлицитно тумачење такве хетерогене природе критике Ј. Скерлић ће прокламовати у тексту *Догматична и импресионистичка критика*, у коме се истиче да се добра критика „не зауставља само на спољним условима, она не заборавља и само дело, сву ону количину живота коју оно садржи, гледиште, пишчеву осетљивост, стил и композицију” (Скерлић 2000: 21).

Непостојање стилског јединства унутар предратне модернистичке критике (Палавестра 2008: 161), као и на нивоу читавог првог таласа модерне, видљиво је и на микро-плану, у појединачним текстовима, као што је случај код Лазаревића. Тензија која се примећује у његовим раним радовима, проистиче из недовољне усаглашености песничког и поетичког наслеђа и новог духа индивидуализма у књижевности и књижевној критици, као и унутар самог концепта стваралачке критике.⁴

Већ у тексту о Светиславу Стефановићу Лазаревић тачно запажа основне одлике модернистичке поезије и тежње песника:

„осетити детаљ и детаљно га изнети, казати све оне танане обмане чула; у обичним стварима наћи само оно што је страна оку неумних и кратковидих, наћи оно што је необично и најзад и најтеже и најређе и у необичноме и у реткоме наћи онај детаљ који је у њему тешко уочљив – то је нови део програма наше песничке генерације” (Лазаревић 2003:7).⁵

⁴ Методолошка недоследност и неуједначеност Лазаревићевог критичарског рада уочљива је и приликом упоредне анализе његових текстова о поезији и о приповедној прози првог таласа српске модерне. Зато се не може у потпуности прихватити став П. Палавестре о монолитности Лазаревићеве стваралачке критике.

⁵ У овом захтеву није тешко уочити паралелу са формалистичким начелом онеобичавања, што потврђује за то доба савременост и актуелност Лазаревићевих поетичких и књижевнотео-

Иако је готово о сваком песнику писао полазећи управо од тог новог песничког сензибилитета, естетске, уметничке домете њихових песама није изједначавао.

Неуједначеност коју налазимо у Лазаревићевом приступу песницима модерне, могла би нам дати за право да овај преглед његове критичарске рецепције урадимо идући од једног до другог песника. Одлучили смо се, ипак, да покушамо да представимо синтетички кључна места, заједничке тачке пресека, у нади да бисмо се тако бар донекле приближили Лазаревићу као критичару модерне.⁶ Стога смо издвојили следеће аспекте његове рецепције: 1) тематско-мотивски и идеолошки слој песме; 2) поетска субјективност и духовно-психолошко језгро песме; 3) стилистичка анализа; 4) версификацијска анализа; 5) метакритички екскурси и експлицитни критеријуми вредновања.⁷

Тематско-мотивски и идеолошки слој песме

Пишући о српским модернистичким песницима, Лазаревић на више места учава нова тематска тежишта, другачија интересовања. У тексту индикативног наслова: „Они што долазе”, експлицитно је образложена та нова тема:

„Млади, (...) почињу да третирају једну сасвим модерну тему. То је тема наших халуцинација, немира, сплина, досаде, наших живаца који су и сувише затегнути и предражени животом који водимо” (Лазаревић 2003: 87).

Када је о тематским слојевима поезије реч, опасност која вреба критичара садржана је у потенцијалним класификацијама и најчешће вештачком обуздавању обиља. Лазаревић, и када полази од овог критеријума, не задржава се на полазним дистинкцијама, већ брзо прелази на општа питања о поетској функцији. У Стефановићевој поезији налази више врста сонета (са филозофским темама, митолошке, љубавне, чисто описне), али укратко прелази преко садржаја само прве две врсте.

Више пажње Лазаревић посвећује мотивској анализи песама Милутина Бојића (1914), издвајајући посебно мотив жене и отаџбине. Препознајући у еротским аспектима Бојићеве поезије „религију страсти”, Лазаревић, помало неочекивано, генезу оваквог песничковог доживљаја жене образлаже позитивистичким критеријумима порекла који импликује снажне хетеростереотипе.

„Ми се непрестано бранимо да нисмо Азијати. Али, ми смо то; У овом случају, бар. Уосталом, зашто се бранити? Овде је та ’азијатика’ тако искрена и интуитивна и, нарочито,

ријских критеријума.

⁶ У оваквом приступу губимо увиде у индивидуалне карактеристике песника, надајући се да ћемо добити на спознаји личности критичара.

⁷ Препостављамо да су у осталим аспектима већ садржани имплицитни критеријуми вредновања.

уметничка да нам она може бити и похвална и оригинална карактеристика” (Лазаревић 2003: 234).

Превазилажење тенденције која се постиже де-конкретизацијом тема из непосредне стварности, један је од начина да се допре до суштине, писаће Лазаревић поводом патриотске поезије М. Бојића.

Социокултурни контекст је интерпретативно полазиште и у Лазаревићевој студији „Жена у нашој модерној лирици”. Наглашавајући да пише са родне позиције мушкарца који ће имплицирати лимитираност (да ли зато не пише о женама песникињама?), Лазаревић је готово у феминистичком кључу на трагу тумачења маргинализације жене у друштву и обликотворних снага доминантних научних дискурзивних пракси (медицине, граматике).

„Кад би се жене много више бавиле наукама и књижевношћу, оне би створиле себи други положај. (...) Ми стварамо државе и стога све њене ‘аванмане’ задржавамо за себе; ми стварамо и законе, и стога је она, и у њима, увек жртва” (Лазаревић 2003: 180).

Када није контекстуализовао са спољашњих, „не-уметничких” позиција, што је чешће,⁸ и што је подразумевало више вредносне судове, Лазаревић је иза конкретних мотива трагао за топосом, за оним што је опште и универзално. Песма је утолико вреднија уколико песник превазилази ону полазну слику стварности која даје почетне импулсе, први утисак. Индикативно је његово запажање о Ракићевој поезији.

„Између њега и израза има врло мало спољне и светске стварности – таман онолико колико је потребно да се изађе из тонскога у вербално. Прва визија какве његове песме, код читаоца, има везе са објективном и спољном стварношћу, и пуна је *стварних* појединости, положаја и места; али, кад се осети песма, и кад се пође од њене основне емоције, та стварност је само приказ, помоћно средство и објективација, пројцирање тонског и идејног на вербално и на израз” (Лазаревић 2003: 107).

Лазаревићево заобилажење, или отклон од референцијалне функције поезије (можда ради помака ка аутореференцијалној функцији), – проистиче из његовог става да поетска експресија може бити само резултат поетске импресије.⁹ Отуд је свака врсте идеолошког и аксиолошког разматрања песме тесно повезана са анализом стваралачке личности, односно, песникове субјективности.

Поетска субјективност и духовно-психолошко језгро песме

Лазаревић разликује две врсте субјективности: ону мање вредну (аутобиографску, психолошку, непрерађену субјективност), која претерује у некусном исповедању („пиросферски стадијум, примитиван, са урликањем

⁸ У прилог оваквом приступу је Лазаревићево објашњење Дисовог песимизма песниковим лошим материјалним стањем и околностима у којима је живео, као и „фаталистичким и оријенталним схватањем живота”.

⁹ Овај став Лазаревић непосредно износи у студији о Милутину Бојићу.

егоцентризма”)¹⁰ или је, услед недостатка талента, пуки манир, и другу, уметнички вредну, која се у поетском изразу преображава и сублимише. Преузимајући критеријум *искрености* из традиционалне поетике, Лазаревић је одбацивао поједностављени критеријум „аутобиографске истинољубивости” (Сиами 1998: 21). Трагање за духовно-психолошким језгром песме је критичарев покушај успостављања њене генезе у чему се препознаје, са једне стране, модернистички повратак романтичарској субјективности, а са друге стране свеж утицај детерминистичко-психолошког, сцијентистичког наслеђа.¹¹ Већ у овим раним критичким текстовима Лазаревић антиципира и централну стилистичку категорију *духовног етимона* коју у књижевнокритичку методологију уводи Лео Шпицер.

Проблем природе поетске субјективности Лазаревић разматра у краћим или дужим есејистичким екскурсима поводом збирки различитих песника: Стефановића, Ракића, Диса, Ј. Миличића, Бојића, В. Петровића, Дучића. У унутрашњој природи песника Лазаревић уочава извесну законитост, по којој се физиолошко сучељава са психолошким и одатле „избија у естетичко”, „где се подсвесно и несвесно налазе у старим слојевима и, под ватром надахнућа која је у непознатој пиросфери, избазују у подсвесно и свесно, и одавде у израз” (студија о Милану Ракићу, Лазаревић 2003: 106). У тексту о М. Бојићу Лазаревић трага за „психогенезом песникове импресије” како би се дошло до „унутрашњег квалитета” саме импресије (Лазаревић 2003: 238). Највише домете у трансформисању унутрашње емоције (импресије), у уметничку експресију Лазаревић је видео код Дучића.

„Он сада више не говори о обичним, јасним и старим особинама наше душе и савети; напротив, он је сад сав у нијансама и преливима једнога песника који, са највише куле снова, сања и наслућује осећања оних који ће доћи” (Лазаревић 2003: 97).

И мада му аксиолошка дистинкција ауторског ЈА и лирског субјекта омогућава да више простора посвети анализи нове емоционалности, Лазаревић ипак показује селективност у приступу „новој лирској души”. Индикативан је у том погледу један фрагмент из текста о поезији Јосипа Миличића:

„Наша нова лирска душа је врло нервозна. Кад се посматра као целина, наш новији лирски покрет је доста сложен, и пун парадокса.. Ко више, ко мање, ко интуитивно, а ко преко књига, наши су лирчари ушли у сасвим нове проблеме наше свести, и из ње експресијају махом оно што је у њој егзотичко, или екстравагантно или сатанистичко. (...) У погледу експресије дошло је до краја: дошло се до парадокса да сама експресија буде импресија” (Лазаревић 2003: 228).

¹⁰ Такве примере неочишћене субјективности Лазаревић, помало на трагу претходног биологизма, види као први стадијум искрености, који још не представља и поетску искреност. „Највећи број наших песника има основно расположење јасно-искрено, али је код њих први стадијум, онај пиросферски, неочишћен, пун ’крви рађања’, са пуно примитивности, и дат са свим ознакама урликања егцентризма. Добро је дати се ’цео’, али ’цео’ означаје неколико стања: од дудова листа, преко свилене бубе, до свиле и њених естетичких израза” (Лазаревић 2003: 106).

¹¹ Можемо се питати у којој мери је ова синтеза неоромантизма и радикализације сцијентистичког наслеђа (видљиве пре свега у продору психоанализе), парадигма епохе модерне и њене поетичке неконзистентности и херметизма.

На овом месту Лазаревић се открива као врло пажљив читалац који је имао довољно сензибилитета да препозна ту специфичну поетику парадокса коју је донела модерна. Друго је питање колико је Лазаревић био спреман да разуме све гласове „оних што долазе”. Подсетимо се, поезију С. Стефановића је одбацио као нејасну и извештачену. У то време у *Српском књижевном гласнику* водећи српски критичари су истицали „парнасовско песничко умеће, њихов јасан и логичан израз и усклађеност форме и садржаја” (Цветичанин 2006: 87). Очигледно, песник који долази имао је судбину да чека читаоце који ће доћи.¹²

Стилистичка и версификацијска анализа

Питања стила и версификације нису била обавезан пратилац Лазаревићевих текстова о песницима. Такође, у разматрању ових аспеката песама, полазило се од различитих или повремено поетички неартикулисаних методолошких позиција, па су резултати вредновања садржавали противречност, небраћену или хотимичну субјективност и тенденциозност. Дobar пример пружа упоредни преглед стилско-версификацијске анализе песама С. Стефановића, М. Ракића и М. Бојића. Занимљиво је да Лазаревић није полазио од традиције, што је био природан пут у анализи нових версификацијских момената наших песника модерниста, осим када је указивао на негативне примере стила Лазе Костића. Критичареви критеријуми вредновања и дескрипције били су нека врста комбинације традиционалног поетичког (реторичког) приступа и обновљеног неоромантичарског култа субјективности. Дobar стил се, на начин традиционалног поетичког промишљања, везивао за искреност као онај „облик строгости и аутентичности, поштовања како према самом себи, тако и према публици” (Сиами 1998: 21). Требало је, дакле, прилагодити овај критеријум новој осећајности према којој је Лазаревић имао амбивалентан однос. Тако је, на пример, лексичке неологизме код једних песника хвалио (М. Бојић), а код других нападао (С. Стефановић). Захтев за природним, непосредним преносом импресије у форму (ритам, рима, тоналитет), представљао је неку врсту вредносне константе, насупрот вештачком опонашању регула „поетике” и „стилистике”.

Иако је имао позитиван став према језичко-стилским новинама у поезији својих савременика (увођење нових речи, нове форме, новог ритма, пуноћа стиха, прекорачење),¹³ Стефановићу је Лазаревић замерао на прекомерности, неуравнотежености и неприродности у употреби ових поступака. „Нејасно изражавање”, проистекло из „необичних фигура” и „неочекиваних употребења” (Лазаревић 2003: 9), за Лазаревића је знак намерне извештачености („снобовско позирање”) и пуког негирања поетичких и посебно, метричких

¹² Више о томе видети у: Делић 2008 и Ненин.

¹³ Ове особине Лазаревић наводи у уводном делу студије „Светислав Стефановић као лирски песник”, објављене 1907. године у *Српском књижевном гласнику*.

правилности. „Акробатски сликови” и подређеност синтаксичке структуре стиха ритму и рими у Стефановићевој поезији није тумачена као песнички израз новог модерног сензибилитета, већ је у том формалном *изневеравању* наш критичар видео континуитет једне негативне традиције и утицаја који полазе од Лазе Костића. Лазаревићеви закључци, међутим, били су опште констатације проистекле из утисака, а никако у реторичко-поетичком кључу аргументоване анализе. Својеврсни је парадокс да је и на тај начин Лазаревић, заправо, *добро* осетио оригиналност Стефановићевог стиха, али га је строги парнасовски критеријум спречавао да прихвати ту песму која „кипти споредностима, изгледа обезглављена, обезматичена” (Лазаревић 2003: 27). Потреба писаца модерне да се „супротставе свему што је нормативно и академско”, „да шокирају све оне који се крећу у оквирима шаблона норми и академизма” (Пековић 2002: 146), била је препозната, али, очито не и прихваћена.

Ову нашу тврдњу још више поткрепљује Лазаревићево версификацијско читање Ракићеве поезије. Иако је сада реч о високо позитивном вредновању, симптоматично је да је Лазаревић опет прелазио преко суштинских иновативних Ракићевих решења.¹⁴ Посвећујући посебно поглавље версификацијској анализи Ракићевих песама, Лазаревић је наглашавао оне квалитете која су у савременим читањима Ракића доживела приличну ревалоризацију. Сужени речник, једнолика, уравнотежена, тачна, али не и богата версификација, чист парнасовски стих преузет од француских песника, неусклађеност мелодије строфе и идеја, закључци су, које, након прихватања савремених увида у поезију модерне, морамо узети са резервом и као симптом Лазаревићевог нераумевања новог сензибилитета који је донео Ракићев стих. Остаје нам помало да жалимо што се са више аргументације или методолошког егзактнијег приступа (упркос импресионистичком начелу!), није писало о иначе добро уоченом ефекту опкорачења, бриљантној, звучној рими и звучним аспектима строфе. А то су били Ракићеве квалитете које је Лазаревић посебно истакао. Заправо, можда се прави Лазаревић у поменутој студији највише открива на њеном почетку, у уводном есејистичком екскурсу који развија тему о пореклу поезије и вези звука и смисла. Кажемо, прави, јер Лазаревић није био критичар кратког даха, текуће, оцењивачке критике. Контекст његове импресије, чак и када је био замагљен, непроходан или противуречан, дотицао се неретко теорије и филозофије критике, као и неких вечито актуелних књижевнотеоријских питања. Остаје за нас, Лазаревићеве тумаче, отворено питање зашто Лазаревићева критика није више црпела са извора његове теорије. Можда се одговор наслуђује у несразмери, почетној али стално пулсирајућој неусаглашености између телеолошке усмерености теоријског дискурса и долазећег, превратничког песничког говора.

¹⁴ О том првом таласу често погрешне рецепције Милана Ракића врло детаљно пише Јован Делић (Делић 2008: 23–73).

Метакритички и књижевнотеоријски дискурс

Поводом Лазаревићеве импресионистичке критике стваралачког типа П. Палавестра је написао да је услед критичареве прожетости либералним идејама естетизма, његова критика била ближа есеју него критичкој оцени или књижевној студији (Палавестра 2008: 166). У скоро сваки текст о песницима српске модерне, Лазаревић је уносио краће или дуже есејистичке екскурсе о различитим темама: генези лирике, критеријумима вредновања, одбрани критике, односу звука и значења, сонету, модерној емоционалности, субјективности песме, судбини човека. Већини ових тема Лазаревић се вратио неколико година касније и у дужем периоду стваралаштва развијао их је и дограђивао. Отуд се ови рани теоријски сегменти морају читати и као протоформе или генеза Лазаревићевог обимног филозофског и теоријскокритичког дела.

Уводни део студије о Ракићу Лазаревић почиње есејом о мелодијском изразу као праоблику лирике који је претходио вербалном моменту. Што је песник непосреднији у доживљају и преношењу тонских ефеката, утолико је његова реч као „експресија” ближа интуицији и импресији. Мирећи неоромантичарски интерес за чулно и ирационално са модернистичким формалним естетизмом, Лазаревић долази до идеала „апсолутне поезије”, „чисте, високе и ослобођене”, која може понудити филозофско сазнање. У тој тачки може се помирити унутрашња, психолошка истина са хармонијом која надлази тренутак или објективну стварност. А да би се то умеће песника осетило и показало, и критичар мора поћи од сопствене импресије. Неоплатонизам је видљив, не само у Лазаревићевом промишљању песничког стварања већ и чина критичког читања. Удвојити се, постати друго песничково ЈА, осетити његову импресију, први је корак ка доживљају песме. У закључку студије о поезији В. Петровића Лазаревић каже:

„Ако их хоћемо право и тачно да оценимо (песнике, прим. С. М. М.), ми морамо да живимо животом свих њих, да, једновремено, имамо све њихове личности; јер, наше је да из њих говоримо о њима ако хоћемо да будемо високи и виши од њих, ако хоћемо да будемо представници књижевног рода који је последњи дошао у књижевност и који изискује толико исто стваралаштва колико и остали родови” (Лазаревић 2003: 246).

Навод добро показује у којој мери је емпатија, као облик менталне симулације, постајала почетком двадесетог века важан услов изражавања, не само у књижевности (где је била средство продора у психолошка стања) већ и у критици. Есејистички запис о чину удвајања као чину креације представљао је увод у теорију *стваралачке критике*, која ће касније код Лазаревића бити централна тема теорије критике.

Прихватајући Скерлићев и Поповићев захтев да се књижевној критици да заслужени статус, Лазаревић ће на више места поводом критике песника писати у одбрану овог „књижевног” рода. Захтев импресионистичке критике да поводом дела пише о себи, у овом случају се потврђивао преко ауто-поетичких (али никада не и поједностављених аутобиографских утисака) и метакритичких интерполација:

„(...) нека се никако не заборави да у књижевности постоји род, који се зове критика и који као уметничко дело стоји на оној истој висини на којој и остали родови” (Лазаревић 2003: 96).

Оно што ће у овој првој фази бити груба, неоригинална и несистематична одбрана критике, у каснијим Лазаревићевим есејима прераста у развијени филозофски систем. Ту склоност ка филозофским дигресијама Лазаревић у есејима у песницима показује када, на пример, пише о човеку новог доба (студије о Дучићу, Ракићу, Бојићу, Стефановићу), или о прелазу из песимизма у мистицизам (студија о Ракићу).

Различитих повода и домета, у распону од наговештаја до развијених аналитичких увида, сви ови Лазаревићеве дискурзивни уметци имају једну заједничку карактеристику. Писани су страсно, реторички повишено, са патосом, повремено пренаглашено у својој експлицитности. Мада импресиониста, Лазаревић никада није прелазео у интроспекцију или интимну исповест. Недвосмислен је у том погледу његов закључак у студији о М. Бојићу: „Уосталом, у песнику не треба тражити *себе* него *њег*”.

Разуђена, понекад расплинута реторика Лазаревићевих *критичких утисака*, увек је рачунала на једно инперсонално или универзално значење. Њихова искључивост или доследност није, чини нам се, увек произилазила из чврстине теоријског и методолошког полазишта, колико је била подређена естетској, аксиолошкој, сазнајној и покатак идеолошкој интенцији аутора. Такође, ефекат несразмере у тематско-идејном или стилском погледу између ових делова и примера конкретне анализе, иде у прилог нашем закључку да су ране Лазаревићеве студије о песницима српске модерне својим електичним, херметичним садржајем више имале антиципаторску (за каснији ауторов опус) и књижевноисторијску вредност, него што су биле релевантан допринос првом таласу критичке рецепције ових песника.

ЛИТЕРАТУРА

- Делић 2008: Ј. Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит
- Лазаревић 1975: Б. Лазаревић, „Стваралачка критика”, у: *Критички радови Бранка Лазаревића*, приредио Д. Пувачић, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска
- Лазаревић 2003: Б. Лазаревић, *Импесије из књижевности и позоришта*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Ненин 2007: М. Ненин, *Ситне књиге*, Нови Сад: ДОО Дневник
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Нови Сад: Матица српска
- Пековић 2002: С. Пековић, *Основни појмови модерне*, Београд: Народна књига.

- Пувачић 1975: Д. Пувачић, Књижевни критичар Бранко Лазаревић, у: *Критички радови Бранка Лазаревића*, приредио Д. Пувачић, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска
- Сиами 1998: А. Сиами, *Поетика*, Београд: Плато
- Скерлић 2000: Ј. Скерлић, *Писци и књиге*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Цветичанин 2006: В. Цветичанин, *Француска књижевност у „Српском књижевном гласнику”*, Ниш: Филозофски факултет

Snežana M. Milosavljević Milić

FROM IMPRESSION TO METHOD – READING POETRY IN BRANKO LAZAREVIC'S
LITERARY CRITICISM

(Summary)

The paper discusses Branko Lazarević's critical works on Serbian modernist poetry and poets. The primary sources are Lazarević's texts on poets: Svetislav Stefanović, Milan Rakić, Vladislav Petković Dis, Milorad Mitrović, Aleksa Šantić, Milutin Bojić, Josip Miličić. By studying the history-poetical and rhetorical aspects of Lazarević's critical work, we can answer to questions about its impressionist methodological soundness and the implicit or explicit aesthetic criteria applied in poetry text interpretation and about the relationship between interpretation and evaluation, as well as its place and significance in the history of modern Serbian literature. Thus it is important to point out the connection between Lazarević's critics with his aesthetic impressions and metacritical essays, and those with spiritual, emotional and stylistic specializations that characterize Modernism in Serbian poetry.

Милан Д. АЛЕКСИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет**

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ЗОРАН МИШИЋ КАО ПРОУЧАВАЛАЦ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ

Рад указује на континуитет у Мишићевом приступу проучавању српске поезије преко учовања појединих фаза у развоју његовог књижевнокритичког опуса као и веза са претходницима, на првом месту са делом Богдана Поповића кога је Мишић највише помињао и чијим се ставовима супротстављао да би нагласио различитост сопствених теоријских схватања. У раду се указује на целину Мишићевог критичарског опуса који је до сада у литератури био само делимично анализиран. Највећа пажња је била посвећена Мишићевим радовима с почетка шесте деценије двадесетог века у којима је писао о појави нове песничке генерације, док су његови рани радови из *Српског књижевног гласника* били занемарени. У раду је указано на четири етапе у развоју Мишићевог критичарског метода и четири дела његовог опуса: предратни, део везан за године непосредно по окончању рата, затим радови из педесетих година и, напослетку, радови из шездесетих година, везани за општије теме.

Кључне речи: Зоран Мишић, српска књижевност, поезија, књижевна критика, Богдан Поповић.

Име Зорана Мишића остаће нераскидиво везано за процесе развоја и модернизације српске поезије који су се одвили средином двадесетог века. Своје класичне критичарске радове он је написао о поезији Миодрага Павловића и Васка Попе тумачећи њихов нови поетски израз и бранећи слободу песничке речи. У *Историји српске књижевности* Јован Деретић је Мишића означио као „главног борборника нове поезије међу млађим критичарима” (Деретић 2004: 1183), одређујући његову критичарску позицију као отпор, с једне стране, традиционалном лиризму и псеудоромантичарској осећајности, а са друге стране, површинској модерности. Миодраг Павловић је, у зборнику објављеном непосредно по критичаревој смрти, Мишићевим заслугама за српску књижевност поред покретања теме модерности у послератном српском песништву, додао и тему односа према традицији. „Лансирао (је) две

* milan.aleksic@fil.bg.ac.rs

** Рад је настао у оквиру НП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” на Филолошком факултету Универзитета у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

теме, значајне у нашем послератном књижевном трајању: тему модерности и тему односа према традицији” (Павловић 1978: 7).

Мишићево интересовање као проучаваоца књижевности било је искључиво везано за поезију (прозом се бавио само као приређивач – антологија француске фантастике, избор из дела Едгара Алана Поа и др.). Ђорђевић Вуковић га је због тога назвао једним од критичара специјалиста примећујући и чињеницу да Мишић није написао „ни једну монографију или дужу расправу о питањима којима се бавио” (Вуковић 1978: 16) јер је био опчињен критиком као књижевном врстом и сажетим и ефикасним излагањем. Мишићев критички радови објављени су најпре у књизи *Реч и време* 1953. године, затим у две књиге објављене 1963. године са надсловом *Реч и време* од којих је прва *Искушења поезије* заправо поновљена књига из 1953. године са неколико нових радова и друга књига *Песничко искуство*, и напослетку Мишић је 1976. године сачинио избор из свог критичког опуса под насловом *Критика песничког искуства*, објављен у *Колу* СКЗ. Уз ове књиге неизоставно морамо поменути и *Антологију српске поезије* из 1956. године чији предговор има веома важно место за одређење Мишићевих књижевнотеоријских и књижевнокритичких ставова, као и предговор *Антологији српске књижевне критике*.

Мишићеви књижевни почеци¹ су везани за *Српски књижевни гласник* у коме је почео да објављује препеве поезије (највише Малармеових песама, затим Бодлерових и по једна Шекспирова, Вордсвортова, Саменова и др.) и кратке приказе, белешке о новим књигама. У *Гласнику* су, потом, почели да се појављују и први критички радови Зорана Мишића, често помињани само као књижевноисторијска чињеница, а у анализама прескакани. Но, и поред малог броја Мишићевих књижевнокритичких радова у *Гласнику*, њихова вредност није за нас незнатна јер они показују заснивање његовог критичарског система, као и доследност којом је бранио књижевност од политичких утицаја чиме оповргавају оцену коју је о Мишићу изрекао Предраг Палавестра у *Историји српске књижевне критике*: „Мишић је у данима културног и историјског прелома спремно изменио и прилагодио своја критичка схватања. У тим књижевним приликама, када је партијска власт почела да мења своју културну политику, наступио је као присталица нове правоверности” (Палавестра 2008: 493).

Зоран Мишић је у чланку *Мишљења о Андре Жиду* писаном поводом брошуре Ђорђа Јовановића и објављеном у *Гласнику* 1940. године, подигао свој глас против уплитања идеологије у књижевно стварање и на самом почетку свог проучавања књижевности показао своје схватање функције књижевности. Мишићев одабир лексике подсећа нас на предговор Богдана Поповића *Антологији новије српске лирике* јер наглашава да нашу књижевну атмосферу „запљускује данас нови талас варварства, који прети да угуши ретке и драгоцене биљке и плодове уметности” (Мишић 1940: 296). Али, за

¹ У библиографији Мишићевих радова постоје и два рада објављена у часопису *Дом и школа*, као и препев песме *Подне* Леконта де Лила, али, будући да су у питању ђачки радови, на њима се нећемо задржавати.

разлику од Поповића, који је у својој периодизацији новије српске лирике видео треће доба као пад у неоварварство и тако га и називао, Мишић варварство препознаје у трансформацији књижевних стваралаца која није подстакнута унутрашњим, поетичким разлозима или вођена неком књижевном идејом, већ скретањем због политичких и идеолошких разлога. „Тај талас не долази споља, иако је подстакнут догађајима који се не збивају на нашој књижевној платформи, његови су носиоци највећим делом они који су били у нас бескомпромисни авангардисти. Преживели путници са Рембоове пијане лађе, која је претрпела бродолом, они покушавају да се спасу на трошним сплавовима идеологија, не увиђајући да иду у сусрет бујици варварства која прети да прогута свет, и њих заједно са осталима” (Мишић 1940: 296). Мишић је свој текст писао поводом брошуре Ђорђа Јовановића кога је сврстао у круг млађих авангардиста. Њихово духовно обликовање Мишић је, заостравајући полемички тон текста, представио метафором књижевних јаничара потурчених од стране знатнијих и старијих авангардиста да би њихове ставове потпуно компромитовао наводећи да се угледају на особине књижевних претходника које највише нападају. Наиме, Мишић је већ тада указао на појаву против које ће дизати глас и у послератним годинама, а то је заузимање апсолутно прагматичне концепције у схватању функције књижевности. „Као што је послератни модернизам, чији су они били најекстремнији поборници, дочекан са негодовањем од стране представника традиционалне књижевности, тако и они данас осуђују свако декадентство, па ма оно погађало и грађанску класу. Овде један утилитаристички разлог објашњава, боље но свако књижевно или социјално тумачење њихове тактике, зашто одбацују декадентну уметност, која се увек супротставља друштву надајући се да ће социјална књижевност преузети место грађанске књижевности, они предосећају да би једног дана, када постану званичном књижевношћу, њихови интереси били исти као и њихових претходника, и да декадентство представља исту опасност по њихов опстанак, као што је раније подривало грађанску књижевност” (Мишић 1940: 297). Мишић је критиковао Јовановићев покушај критике Жидовог дела на идеолошкој основи и подвукао да за књижевну критику нису довољни квази критеријуми као што су борбеност, односно неборбеност, те разоткрива Јовановићев поступак као потпуно произвољан и заснован само на политичким симпатијама. Чланком *Мишиљења о Андре Жиду* Мишић је, у ствари, започео своју одбрану књижевности од насртаја идеологије, али и указао на потребу теоријске заснованости критичарског метода и његово дистанцирање од политичких циљева. Мишић је на тај начин у времену пре Другог светског рата показао своју бескомпромисност у питањима од највећег значаја. Он ће читавог живота доследно бранити позицију естетске функције књижевности као једине могуће.² Радови из пред-

² Међутим, Мишић није био бескомпромисан по сваком питању. Мишићев први, кратки приказ збирке К. Рацина *Бели Мури* у *Српском књижевном гласнику* написан је у складу са тадашњом државним и научним ставом да се у Јужној Србији говори српским дијалектом (видети: *СКГ*, књ. LIX, бр. 3, стр. 236). У послератним годинама писањем о Македонији, македонском језику и књижевности дистанцирао се од свог некадашњег става, пребацујући одговорност на

ратне фазе Мишићевог стваралаштва показују нам да је теоријска подлога његових критичких становишта остала неизмењена и у годинама највећег идеолошког притиска. А пошто је нападао надреалисте и пре и после рата, и пошто је увек сматрао да књижевност мора да буде ослобођена стега идеологије, немогуће је тврдити да је прилагођавао своја критичка схватања, као што стоји у *Историји српске књижевне критике* Предрага Палавестре.

Мишићева критика *Маргиналија* Миодрага Стајића, објављена у *Српском књижевном гласнику* 1940. године, понудила је аргумент за тврдњу о постојању континуитета у књижевнотеоријским основама Мишићевог приступа проучавању јер је у њој Мишић изнео своје ставове о питањима природе и функције књижевне критике. На тај начин нам се показује да су Мишићеви теоријски ставови који су касније били основа његовог предговора *Антологији српске књижевне критике* из 1958. године, у ствари представљени још пре Другог светског рата у *Гласнику*. Пишући о Стајићевој књизи, Мишић је анализирао развој српске књижевне критике после Првог светског рата и указао на немоћ српске књижевне критике двадесетих и тридесетих година да прати промене у књижевности и да се прилагоди новом времену, остављајући, истина, извесну недоумицу везану за поимање разлога за нестанак предратне ауторитарне критике: „Да ли је данас заиста тешко наћи људе Скерлићева кова, да ли данас 'нема више ни у једној књижевности великих критичара', или нова књижевност тражи новог критичара, и намеће му нове дужности, на то је тешко дати одређени одговор...” (Мишић 194а: 619). Мишићев суд о међуратној критици веома је близак већ поменутом ставу Богдана Поповића³ о духу времена јер га назива варварским. „Критика се често спуштала на узајамна разрачунавања, полемику и памфлет, што је увек знак духовне некултуре, назатка и незрелости једне средине и варварства епохе” (Мишић 194а: 620). Став који је близак Поповићевом схватању функције критике проналазимо и 1958. године у поменутом предговору *Антологији српске књижевне критике*. Пишући о недостатку критике у свету у којем се све више појачава књижевна продукција, Мишић показује присутност свести о потреби да књижевна критика има интегритет и ауторитет: „Међу мноштвом књижевних производа, који се данас у свету свакодневно појављују, једна ауторитативна књижевна критика, макар имала и старински вид учитеља и судије, била би једина у стању да успостави какву-такву валоризацију. Таквих ауторитативних критичара данас је, нажалост, све мање, и лако је могуће да и Французи, и не само они, ускоро зажале, као и ми, што немају више 'свога Скерлића’” (Мишић 1958: 7).

Други период Мишићевог критичког рада везан је за прве послератне године у којима он наставља своју критичарску делатност. У *Историји срп-*

предратну краљевску власт и свој поглед прилагодио новој политичкој и идеолошкој стварности пишући о самосталности македонске књижевности. У зборнику *Зоран Мишић (1921–1976)*, Милан Ђурчинов је указивао на Мишићево залагање и подршку афирмисању нових македонских песничких текстова у часопису *Дело* (видети: Ђурчинов 1978: 237).

³ Мишић помиње Поповића као покретача сарадње старих и младих алудирајући на позив Црњанском да напише *Објашњење „Суматре”*.

ске књижевне критике Палавестра се осврће на Мишићев критички рад износећи своја запажања о наводној повезаности књижевне политике и проучавања књижевности у његовом критичком методу и подругљиво пише о измени Мишићеве улоге као критичара због историјских околности: „Револуција је битно изменила његову књижевну судбину: уместо грађанског критичара који предводи читаоце, постао је модернистички ђакон који терцира другом” (Палавестра 2008: 493). Оно што се заиста догодило Мишићу у времену после Другог светског рата јесте да је често морао да узима улогу критичара-просветитеља који, уместо да се бави проучавањем књижевних дела, бива приморан да васпитава најмлађе ауторе и указује им на основне услове за стварање, поседовање нужних вештина. „Битан је предуслов сваког рада на књижевности савлађивање оних основних знања у погледу композиције, стила, језика, па и правописа, без којих се не може замислити уметничко дело. У томе сви почетници наилазе на прве и највеће тешкоће, али томе они често поклањају и најмању пажњу” (Мишић 1953: 11). Први послератни радови се баве питањима раздвајања почетничких, безвредних, недовољно писмених књижевних радова, од оних који заиста заслужују критичарску похвалу и таква позиција га више приближава улози коју је, почетком двадесетог века имао Богдан Поповић када је најмлађим песницима замерао недостатак вештине и књижевне културе. Мишићеве реченице као да су узете из Поповићевих огледа, али разлог за то не може се једноставно свести на утицај старијег проучаваоца, већ потребом која се појавила у књижевном животу стицајем историјских околности и ломова у српској култури који су се периодично одигравали: „Данас тако честа одступања од класичне прозоидије много су више израз несигурности и небрижљивости у питању форме него потребе да се нађе нов, снажнији израз садржају песме. Све ове мане почетничких радова показују већином недостатак темељнијег образовања и опште културе младих писаца, али, пре свега и најчешће, и недовољно или сасвим лоше познавање језика, граматике и правописа” (Мишић 1953: 12). Мишић је и сам био свестан везе коју је критика имала са просветитељским тенденцијама у српској култури. „Критика је у нашој литератури постигла завидну висину захваљујући првенствено тој просветитељској мисији коју је од почетка имала” (Мишић 1958: 8). Али, недобронамерни историчар српске књижевне критике Мишићу неће опростити наметнути просветитељски рад: „Свој ауторитет и своје осорне критичке поставке Мишић је градио спретно баратајући више или мање очигледним поједностављењима, у сталном рату с трећеразредним песницима, над којима је без тешкоће могао да покаже своју идеолошку исправност и литерарну надмоћ” (Палавестра 2008: 493–494). Истине ради, не можемо превидети да је у овој фази Мишићевог опуса заиста било радова који су показивали слагање са званичном идеологијом и, на тај начин, исправност аутора. Али, ти Мишићеви радови, наглашено везани за историјски тренутак, не издвајају се од радова других проучавалаца, такође саображених духу времена. Мишић због тога пише о темама које су актуелне, а оне показују присутност политичких стега и притисак тренутне идеологије. Зато се у његовим радовима појављују теме као што су: проме-

на курса Комунистичке партије 1948. године и сукоби поводом те промене курса настали унутар ње (Мишић објављује писма и песме читалаца против резолуције Информбироа), идеолошке замерке Полу Клоделу око Индокине, или рат у Кореји. Потпуно нам је јасно да је помињање ових тема било данак историјском тренутку као што је и Богдан А. Поповић нагласио пишући о Мишићу и наводећи места у његовим критичким радовима у којима је присутно „демонстрирање привржености режиму” (Поповић 2011: 347) и помињање Маркса у писању књижевне критике.

Трећу фазу у развоју Мишићевог приступа проучавању српске поезије представљају педесете године и појава, да их тако назовемо, правих тема које долазе са појавом послератних модерниста, песника Миодрага Павловића и Васка Попе. Борислав Михајловић је, пишући о првој Мишићевој књизи, приметио да постоји велика разлика између Мишићевих првих послератних радова и оних насталих на почетку шесте деценије двадесетог века што је објаснио позивањем на стару истину да „добре литературе може да буде без добре критике, добре критике нема без добре литературе” (Михајловић 1956: 235). Мишић је педесетих година двадесетог века уложио велики труд да одбрани Павловићево и Попино песништво, а самим тим и читаву модерну српску поезију од напада критичара, попут Милана Богдановића, који више нису били спремни за праћење новина у развоју поезије, нити за прихватање новог система књижевних конвенција јер их нису разумевали (видети: Петковић 1978: 198). Међу критичарима који нису прихватили новине у песништву био је и Предраг Палавестра,⁴ па је у тој чињеници вероватно похрањена мотивација за тако негативно и неприкладно писање о Мишићу у *Историји српске књижевне критике*. Мишић је најпре бранио поезију Миодрага Павловића у тексту *Панике и снови* из 1951. године, затим поезију Васка Попе у раду под насловом *О смислу и бесмислу, о лирици 'меког и нежног штимунга', о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света* из 1952. године. Већ је у том раду Мишић израз модерне поезије повезао са традицијом која је била помало заборављена у свеопштем окретању ка будућности: „модерни, заправо већ поодавно устаљени говор поезије, за који су се борили и Бодлер, и Нервал, и Новалис, и Мајаковски, и Елиот, песници и с једне и с друге стране барикаде, и који је данас, као некада Дантеов или Расинов језик, доиста један на свим језицима” (Мишић 1953: 121). У класичном огледу о Попиној поезији *Поезија опседнутих ведрина* (1953), Мишић је ефектно поништио све замерке усмерене на неразумљивост Попиних стихова, њихову херметичност и ирационалност: „његове поетске визије ретко кад да нису сводљиве на своју рационалну суштину, оне се, чак и формално логички, готово увек могу до краја 'одгонетнути' (...) Колико год да је, на први поглед,

⁴ Палавестрин приказ Попине песничке збирке *Кора* у часопису *Млада култура* је у полемици вођеној око Попине поезије имао значајно место на страни која је ту поезију оспоравала: „На примеру Васка Попе може се, боље него где другде, видети да су само неумереност и дечачка необузданост од модерне поезије начиниле код нас вашар бесмислености или, још више, неку интелектуалну онанију и тиме више него стотине *Антологија* Богдана Поповића одложиле опште признање савремених поетских манира” (Палавестра 1953: 2).

херметична и загонетна, метафора Васка Попе у ствари је изванредно *конкретна*, чулна сва од честица видљивог света, натопљена материјом, *опредељена до zasiћења*” (Мишић 1953: 194). Поред овог рада и класичног огледа о поезији Миодрага Павловића *Сунчева светлост на стубу сећања* Мишић се дотицао одбране модерне поезије и у многим другим текстовима педесетих година. Међутим, посебно место у његовом опусу заузима предговор *Антологији српске поезије* који је у књизи *Искушења поезије* из 1963. године поново штампао дајући му наслов *Један век српске поезије*. Ако смо у прве две етапе развоја Мишићевог опуса проналазили сличности са ставовима Богдана Поповића, проистекле из спољашњих околности, у трећој фази ћемо приметити наглашено истицање разлике у ставовима и то на првом месту у предговору *Антологији српске поезије*. У једном разговору из 1957. године Мишић је истакао да Поповићеве ставове дуго није ни познавао, изузимајући његову *Антологију*, што потврђује случајност подударња, односно, условљеност сличности у ставовима спољашњим околностима. „Богдана Поповића нисам читао (прочитао сам га тек недавно, с доста напора и чуђења да се о њему тако озбиљно говори), али је његова антологија била у програму за пети разред гимназије и њу сам знао, ваљда је још знам, наизуст. Већ до године сам је, на састанку ђачке дружине, прописно ’сасекао’; с њом сам се отада стално прегањао: у њој данас видим једног од ретких достојних противника, књигу значајну и смелу” (видети: Адамовић 1982: 233). У суштини, начелна разлика у неким ставовима била је видљива од самог почетка Мишићевог бављења књижевним радом, још преко одабира песама које ће препевати и објавити крајем тридесетих и почетком четрдесетих година двадесетог века у *Српском књижевном гласнику* (Маларме). Мишић је тада назначио своју позицију по питању схватања правца у којем се модерна поезија развија и та позиција је била оштро супротстављена схватању првог уредника *Гласника*, али Мишић је своју позицију најјасније истакао у предговору својој *Антологији српске поезије* из 1956. године. У тексту предговора Мишић је потпуно негирао Поповићева антологичарска мерила и трудио се да покаже и нагласи разлику своје антологије у односу на дело старијег антологичара што је видљиво већ у навођењу основне намере антологичара – да сачини зборник најбољих песника, а не најлепших песама: „У њој нема ’Арверових сонета’, ни ’целих лепих песама’ другоразредних песника, уколико се ти стихови не истичу извесним својим особеним квалитетима” (Мишић 1956: 11). Мишић се строго оградио од могућности да уноси успешне песме другоразредних песника и због тога што се на тај начин вештачки ствара континуитет. „Бранкови прави наследници нису другоразредни романтичари – бранкомани, већ Дис, Црњански и Дединац; Лазу Костића не наслеђују његови савременици, већ Станислав Винавер...” (Мишић 1956: 11). Потом, наглашену разлику видимо и према знатно различитом списку писаца⁵ (поменимо само одабир Костићевих песама и положај Дисове поезије). Ми-

⁵ Обе антологије великим делом обухватају исто временско раздобље, тј. укључују српско песништво од друге половине деветнаестог века до 1911. године, с тим да Мишићева антологија захвата дужи временски период и, наравно, њен део који обухвата песништво после 1911.

шићев прокламовани антологичарски идеал је постављен насупрот Поповићевом и везан је за одбацивање свих предрасуда, односно свих знања везаних за песме и тежи идеалном, ЧИСТОМ погледу. Он, тражећи што чистији поглед на поезију, одбацује тражење златне средине између старих и младих, оптимиста и песимиста, отменост и углађеност алудирајући на Поповићев предговор антологији. „Желео сам да нашој поезији приступим очишћен од свих предрасуда, и својих и туђих, као да је први пут у животу упознајем, и као да је пре мене нико није знао” (Мишић 1956: 6). Мишићева замерка упућена је и Поповићевој методи за проучавање књижевности јер је довела до естетизирања и писања по методи реда-по-ред, „због чега су домети наше поезије остали годинама прикривени” (Мишић 1956: 9). Међутим, суштинска разлика се налази у критеријуму за одабир песама. Мишић није желео да савршенство форме буде антологичарско мерило већ је трагао за оригиналним песничким личностима чији стихови могу бити и недоречени, ако су непоновљиви. „Сви они који су имали нешто изузетно да кажу, који су грцали и вапили у болном унутрашњем грчу пред неизречивим, сламали су се о препреке које им је језик постављао. Њихова ’муцавост’ није само знак лудовања и упуштености, како је то наша школска естетика годинама тврдила, већ једне трагичне језичке немоћи и пометње, која се тек у новије време поступно савлађује” (Мишић 1956: 13). Поред алузивне критике Недићеве оцене Костићевог песништва (пустахија у језику) и Поповићевог прећуткивања Дисовог песништва, ови Мишићеви редови откривају и још једну чињеницу: сличност са Поповићевим схватањем развоја књижевности. Поповић је био заступник еволуционистичког схватања у развоју књижевности што је најпотпуније изложио у студији *Која је уметничка вредност црначке пластике?*, а Мишић дели са њим овакво схватање и пише да је пред савременим песником већи избор могућности захваљујући достигнутом нивоу песничког израза: „Мислим да не претерујем ако тврдим да је, у погледу знања и умења, наша поезија превазишла данас предратни ниво” (Мишић 1956: 12). Наравно, он наглашава и потребу за поседовањем талента код стваралаца и опасности које се отварају пред савременим песницима које може да омете лако стечена рутина у писању. И поред преовлађујуће намере да се Поповићева антологија радикално преиспита, веома је значајно да Мишић дели слично мишљење са Поповићем око схватања развитка песничке вештине и формалних облика који су на располагању за песничко стварање. Мишићева позиција је ширија због чињенице да он не захтева, као Поповић, формално савршенство, већ допушта и коришћење мање савршених песничких облика у певању, али његова позиција има предности у односу на Поповићеву јер је развојем песништва достигнут висок ниво техничких знања, што и сам Мишић признаје (можемо додати да је томе допринео управо Богдан Поповић), те је могуће допуштање појединих одступања пошто је укупни ниво вештине виши у односу на песништво с почетка века.

године све до 1956. године, налази се сасвим изван могућности поређења са Поповићевом антологијом.

Мишићево постепено окретање есејистици и књижевнотеоријским темама примећује се од средине шесте деценије двадесетог века. Његови текстови полако престају да буду критичке анализе књижевних дела и постају есеји о општим питањима књижевности да би током шездесетих година првенствено били посвећени теоријским темама (читав низ текстова се бави општим питањима књижевности, њене природе и односа са другим областима културе: *Језик и поезија*, *Музика и поезија*, *Театар и поезија*, *Хумор и поезија*, *Наука и поезија*, *Поезија и традиција* итд.). Због тога ове текстове видимо као посебну, четврту етапу у развоју Мишићевог опуса. Постоје претпоставке да је Мишићево постепено повлачење из текућег књижевнокритичког живота повезано и са политичким притисцима након објављивања текста *Шта је то косовско опредељење* јер је тадашњим комунистичким властима, сметало само помињање речи Косово. А Мишићев оглед о смислу косовског опредељења је показао универзалност и општељудску основу косовског мита, а тек потом његову важност за менталитет српског народа. „Определити се косовски, то значи одрећи се свега што је варљива добит и лакома слава, напустити оно што је доступно за љубав недостижног, усхтети његошевски да буде оно што бити не може. То значи прихватити игру ко губи добија, погибијом, домашити се победе, опкладити се на карту немогућег, једину која не пропада” (Мишић 1963: 173–174). Мишић је истакао да је косовско опредељење највиши етички принцип и да оно није идентично са историјским заветом да се Косово освети. Указујући да се у журби прилагођавања европској култури заборавља српска традиција, која је саставни део европске културе, Мишић је увео тему традиције у послератни књижевни живот и указао, на првом месту ствараоцима, на њену важност.

Истовременим инсистирањем на модерности песничког израза, али и на значају традиције за књижевно стварање, Мишић нас неминовно подсећа на Богдана Поповића. И косовско опредељење их, поново потпуно случајно, спаја. Наиме, Богдан Поповић је за време Првог светског рата одржао у Енглеској неколико пригодних говора о Косовском боју и Видовдану, али они су штампани тек крајем двадесетог и почетком двадесет првог века, па нису могли бити познати Мишићу. Богдан Поповић је косовски мит видео као опредељење српског народа за безусловни оптимизам као начин за супротстављање сталним историјским искушењима и недаћама и на тај начин објаснио због чега је дан најтрагичнијег пораза узет за празник у српском народу. „За Србе пораз није пораз, него подстрек за нови покушај и нову наду. (...) Срби су подсвесно осетили да стремљење ка идеалним стварима и борба за њих није само лепо, него да је на крају крајева и корисно” (Поповић 1999: 93). И Поповић и Мишић су у косовском опредељењу видели духовну, идеалну и етичку основу, ону која је својом универзалношћу општечовечанска. Обојица су се залагали и за традицију и за модерност (сваки на свој начин) и нису мењали своје основне књижевнотеоријске ставове формулисане на почетку бављења проучавањем књижевности. Наравно, постоје и многе разлике међу њиховим приступима, али ни оне не могу да засене начелну сличност која почива у придавању значаја традицији и инсистирању на инова-

цијама које су засноване на постојећим основама, а не на насилном трагању за новим основама књижевности. Та начелна сличност показује да Мишићев рад на проучавању српске поезије припада линији српске књижевне критике чије схватање важности традиције и модерности карактерише златна средина, мера.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамовић 1982: Д. Адамовић, *Разговори са савременицима*, Београд: Привредна штампа.
- Вуковић 1978: Ђ. Вуковић, „Зоран Мишић”, у: *Зоран Мишић (1921–1976)*, ур. С. Лукић, Ђ. Вуковић, Ј. Христић, Београд: Нолит.
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Михајловић 1956: Б. Михајловић, *Од истог читаоца*, Београд: Нолит.
- Мишић 1940: З. Мишић, „Мишљења о Андре Жиду”, у: *Српски књижевни гласник*, књ. LIX, бр. 4, стр. 296–299.
- Мишић 1940а: З. Мишић, „’Маргиналије’ Миодрага Стајића”, у: *Српски књижевни гласник*, књ. LIX, бр. 8, стр. 619–624.
- Мишић 1953: З. Мишић, *Реч и време*, Београд: Ново покољење.
- Мишић 1956: З. Мишић, *Антологија српске поезије*, Нови Сад: Матица српска.
- Мишић 1958: З. Мишић, *Антологија српске књижевне критике*, Београд: Нолит.
- Мишић 1963: З. Мишић, *Песничко искуство*, Београд: Нолит.
- Павловић 1978: М. Павловић, „Критичар Зоран Мишић”, у: *Зоран Мишић (1921–1976)*, ур. С. Лукић, Ђ. Вуковић, Ј. Христић, Београд: Нолит.
- Палавестра 1953: П. Палавестра, „Напор Васка Попе”, у: *Млада култура*, год. II, бр. 12, стр. 2.
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике (1768–2007)*, том II, Нови Сад: Матица српска.
- Поповић 1999: Б. Поповић, „Видовдан 1919. године у Лондону”, у: *Књижевност*, бр. 1–2, стр. 91–94.
- Поповић 2011: Б. А. Поповић, Критичар у одсудном времену, у: *Летопис Матице српске*, год. 187, књ. 488, св. 344–359.

Milan D. Aleksić

ZORAN MIŠIĆ AS LITERARY SCHOLAR OF SERBIAN POETRY

(Summary)

The paper analyzes Mišić’s study of Serbian poetry and points the continuity in his approach to literary study. Four different stages in the development of the entire Mišić’s oeuvre are being displayed

in paper as also the connections with his predecessors, in the first place with the works of Bogdan Popović. The paper analyzes every stage of Mišić's studying that has so far been only partially analyzed because most of the attention was devoted to his work at the beginning of the sixth decade of the twentieth century, in which he wrote about the emergence of a new generation of poets and interpreted their books of poetry, while his early works from the *Srpski knjizevni glasnik* were ignored.

Ненад В. НИКОЛИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет**

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ИСТОРИЧНОСТ СРПСКЕ ЕПИКЕ У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОЈ КОНЦЕПЦИЈИ ЈОВАНА ДЕРЕТИЋА

Јован Деретић се питањем историчности српске епике бавио у монографији *Загонетка Марка Краљевића: о природи историчности у српској народној епици* (1995), а резултати до којих је дошао послужили су му као основа прегледне *Српске народне епике* (2000). Такође, имали су значајну улогу и у формулисању историјске парадигме српске књижевности у *Поетици српске књижевности* (1997). У раду се показује да је Деретићево испитивање историчности српске епике првенствено у функцији књижевноисторијске приче о српској књижевности као целини, у којој је доминантна историјска парадигма.

Кључне речи: епска поезија, историја, историјска парадигма српске књижевности, Јован Деретић, књижевна историја, поетика српске књижевности, стара српска књижевност.

Када је 1978. године објавио збирку студија *Огледи из народног песничтва* коју је започео анализама структуре песама *Женидба од Задра Тодора* и *Бановић Страхиња* – претходно објављеним у *Књижевној историји* почетком седамдесетих – Јован Деретић је од самог почетка читаоца упутио на свој отклон од дотадашњих проучавања народне епике. Уместо фолклористичко-патриотске оријентације „на проучавање онога што је у епским песмама заједничко, опште: на историјску позадину епских тема и јунака, на мотивске сличности и разлике, на опште појаве и законитости врсте” (Деретић 1971: 9), Деретић се залагао за „конкретне, структуралне и књижевно-критичке анализе” (Деретић 1971: 10) појединачних народних песама. Уверен је да „песму нећемо схватити ако се држимо само општих мотивских и формалних категорија жанра којем припада. Као и свако значајно песничко дело она има специфичну структуру и захтева специфичан приступ” (Деретић 1971: 11). Деретић је анализу *Женидбе од Задра Тодора* базирао на

* nenad.nikolic@eunet.rs

** Рад је настао у оквиру НП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

тумачењу *игре* која је „начин на који је постављена тема, невидљиви механизам који је регулисао целокупно функционисање њене структуре” (Деретић 1971: 39). С обзиром на то да „код игре нас интересује сама игра а не нешто друго што је изван игре, интересују нас правила по којима она функционише и начин на који се та правила реализују у процесу игре” (Деретић 1971: 39). Анализа *Женидбе од Задра Тодора* била је потпуно равнодушна према евентуалној референцијалности ове песме. Деретићев циљ био је да покаже „њен структурни механизам [који] функционише непогрешиво, као по сату” (Деретић 1971: 40). Средином деведесетих, међутим, у *Загонетки Марка Краљевића: о природи историчности у српској народној епизи* (1995), Деретић врло детаљне структурне анализе користи у сасвим супротном смислу: да покаже како је у основи епске песме структура историје по себи. Та идеја ће потом постати окосница не само *Српске народне епике* (2000), у којој је још прегнантније формулисана, него и *Поетике српске књижевности* (1997), у којој се магистрално потврђује Деретићева константна увереност – први пут снажно изражена у првој *Историји српске књижевности* (1983) – о историчности као једној од најважнијих и диференцијалних карактеристика српске књижевности.

Повезаност историје и фикције Деретић је детаљно образложио у *Загонетки Марка Краљевића*. Историју и фикцију је најпре супротставио – „епска песма садржи причу [...] која је по својој природи фикционална а не исторична” (Деретић 1995: 25) – а затим показао како се историјски догађај „саображава [...] деловању песничке форме” (Деретић 1995: 29), али и да „измишљање [...] следи дубљу логику реалног збивања” (Деретић 1995: 38). На основу тога он и у књижевности, која није чињенично веродостојна, препознаје дубљу историјску истину. Тиме је традиционалну супротност између историје и фикције превео у јединство базирано на „дубљој логици реалног збивања” нађеној у *структури историје по себи*. Историја по себи има *објективан смисао* који је за Деретића у првом плану, док су облици његовог испољавања споредни, иако је врсте односа које се успостављају између историје и фикције у епизи Деретић објаснио преко супротних начина функционисања *метафоре* и *метонимије*, како их је описао Михаило Петровић Алас у студији *Метафоре и алегорије*.

У *Српској народној епизи* Деретић ће још јаче нагласити у *Загонетки Марка Краљевића* уведено разлику између „историјске песме у ужем смислу” и „епске мотивске песме” (Деретић 2000: 72). Осим ова два доминантна типа могућ је читав низ међуоблика, јер „свака јуначка песма настаје као плод узајамног деловања та два опречна принципа, историје и епске традиције” (Деретић 2000: 72). Тиме је Деретић епику одредио преко *супротности*, која функционише на свим нивоима: опозиција историје и епске традиције обезбеђује целовитост појединачне песме, док се преко полова историјске песме у ужем смислу и епске мотивске песме успоставља целовитост српске епике. Размарао је како се „историја и прича стапају [...] у једну целину и не могу се више раздвојити а да се не разори ткиво епске приче. Упркос томе, само историјско језгро приче [...] и после свих промена, може се распо-

знати” (Деретић 2000: 77). Деретић се позвао на Михаила Петровића Аласа да би претварањем његовог описа алегоријског начина мишљења у опис повезаности свих ствари апсолутизовао свођење сличности на истоветност. На том полазишту је засновао тврдњу да „прича из историје и епска прича, могу се [...] свести на једну базичну реченицу. У том ’језгру сличности’ оне су, доиста, истоветне” (Деретић 1995: 57–58). Пошто се тако „конкретни догађаји пресликавају у фиктивни свет епских мотива и сижеа” (Деретић 1995: 58), Деретић „епске мотивске песме” описује као створене по обрасцу метафоре и закључује: „стварне карактеристике историјских факата преносе се у дубинске слојеве епске структуре” (Деретић 1995: 58). Насупрот томе, „историјске песме у ужем смислу” створене су по обрасцу метонимије, јер „историјско и фиктивно повезани су на основу тога што су њихова значења блиска” (Деретић 1995: 58), односно „стварном се додаје измишљено које потом постаје тежиште у даљим трансформацијама песме, а при том се први елеменат, упркос свим изменама, не губи” (Деретић 2000: 79). Зато Деретић ту препознаје синтагматски однос између историје и фикције, док је у „епским мотивским песмама” тај однос парадигматски. „У крајњој инстанци, два типа трансформације историје у епску фабулу – повезивање по принципу семантичке додирности или контигвитета и замењивање по принципу сличности – могу се описати као збивања у језику. Двојство својствено епском памћењу историје и природи односа историје и фикције у епској песми као инструменту тог памћења аналогно је бинарности лингвистичких односа” (Деретић 2000: 80, слично у Деретић 1995: 59), због чега „метонимијски пол поклапа се с појмом историје а метафорички с појмом поезије” (Деретић 1995: 61; Деретић 2000: 83) и „метонимијским путем историја се спаја с фикцијом не губећи свој идентитет, док се метафоричким путем историја преображава у фикцију” (Деретић 1995: 61; Деретић 2000: 84).

Међутим, при истицању епске песме *историчности*, мора се прихватити да се – у случају „историјских песама у ужем смислу” – ништа не мења тиме што је стварном догађају метонимијски додат измишљени, односно – у случају „епских мотивских песама” – тиме што је стварни догађај замењен измишљеним. Таква тврдња је могућа само на основу претпоставке о истинитосном језгру *историје по себи* чија је *структура објективно сазнатљива*. Доказујући идентичност епске и историјске приче, Деретић цитира став Михаила Петровића Аласа: „’у језгру сличности улази само оно што се, кад буде апстраховано ослободивши га свога спољашњег руха, различног од једног факта до другог, покаже као истоветно за све факте. Језгро, дакле, своди *сличност*, ма колико ова била површна или овлашна, на *истоветност*”” (Петровић 1967: 26, у: Деретић 1995: 57 и Деретић 2000: 78) и тврди да овакво схватање метафоре „произлази из једног од најуниверзалнијих принципа људског искуства и стварности, из принципа чије рефлексе откривамо у свим дисциплинама од математике до митологије” (Деретић 1995: 57; Деретић 2000: 78). Притом је сасвим занемарено „да у сличности чињеница не мора играти никакву улогу конкретна природа ствари” (Петровић 1967: 27), односно да свођење на језгро истоветности припада ономе ко сличности

интерпретира:¹ то је морало бити занемарено да би у *језгру истоветности* било могуће пронаћи *метафизички темељ*. Међутим, баш због тога што је занемарено, метафора има поетски смисао: „реторичка фигура тежи дакле да васпостави код књижевних конотација [...] Сваки пут кад се користи фигуром коју признаје код, писац свом језику ставља у задатак не само то да 'изрази његову мисао', већ и да обелодани неко епско, лирско, дидактичко, говорничко или какво друго својство, да означи себе самог као књижевни језик, и да означи књижевност” (Genette 1966: 60). Међутим, за Деретића структурна подударност између стварног и измишљеног омогућава да се измишљено прогласи историчним у дубинском смислу, без обзира на фикционалност изложених чињеница.

Оно до чега, укратко, Деретић жели да дође јесте *најдубљи историјски смисао, који је у структури односа*, која се исказује у различитим облицима. То облике чини неважним, па се и почетна супротстављеност историје и фикције – пренета у супротност метафоре и метонимије као фикционалних средстава памћења историје – губи у јединству историјског смисла. У том тренутку нестаје и основно својство „Књижевности као поретка заснованог на двосмислености знакова, на маленом али вртоглавом простору који зјапи између две речи истог смисла, између два смисла исте речи: два језика једног истог језика” (Genette 1966: 61). Метафора је, тако, лишена сопствене метафоричности и сведена на другачији израз истог, оног једног толико снажног и свеприсутног да се облици његовог исказивања могу апстраховати. Тиме што је у књижевности препозната *иста структура односа* као и у историји, успостављена је њихова идентичност, па се супротност историје и фикције од које је Деретић пошао и зато повукла пред истошћу структуре. Иако Деретић жели да „процес усменог постања епских песама опише као збивање које се врши између историје и епске фикције са сталном тенденцијом удаљавања од првог и приближавања другом полу” (Деретић 2000: 84), управо је оно чиме се историја и фикција могу поставити у супротстављен однос апстраховано у име онога што је у њима исто, како би се добила *књижевност као историја*.

Историја по себи се у народној епици пресликава на структуру песама по моделу „историјских песама у ужем смислу” или „епских мотивских песама”. Притом „емпиријска провера тих модела практично је неизводива” (Деретић 1995: 56), ако „стални преображаји и многоструке могућности комбинација свих тих елемената чине илузорним покушаје да им се дође на почетак и утврди порекло” (Деретић 2000: 86–87), на основу чега се одржава претпоставка о историји по себи и подударности њене структуре са структуром епске песме? Ако „једини стварни изузетак налазимо у песмама о до-

¹ Тврдњи Михаила Петровића коју Деретић цитира претходи став у којем је то наглашено: „За један скуп чињеница (*S*) каже се да су међу собом сличне са једнога гледишта *G*, ако за њих постоји један скуп (*F*) заједничких појединости од интереса са тога гледишта; сличност се тада састоји у самој егзистенцији скупа (*F*). То чини да се скуп (*F*) може назвати језгром сличности чињеница (*S*) са гледишта *G*. Такве чињенице (*S*) припадају тада једној аналошкој групи везаној за гледиште *G*” (Петровић 1967: 26).

гађајима који су нам познати из писаних извора или се на основу њих могу реконструисати. Они у том случају могу послужити као Аријаднин конач, који ће нам помоћи да уђемо у лавиринт песничког, усменог памћења и да схватимо механизме епске фикционализације историје” (Деретић 2000: 87), да ли је могуће на основу анализа мањег броја песама уопштити принцип епске фикционализације историје на све песме? Затим, да ли се и за те малобројне песме тај принцип уопште може утврдити, ако се наши стари писци нису „особито трудили да тачно забележе оно што се стварно догодило. Уместо извештаја о догађајима, они нам пружају интерпретацију догађаја с похвалама и покудама њихових актера” (Деретић 1995: 99–100)? Сам Деретић саопштава да „када говоримо о односу епских песама и догађаја из тога времена, никако не можемо заобићи наглашено идеологизовани опис тих догађаја у нашој старој књижевности. Тај опис је, у ствари, предмет с којим се врши поређење. Према томе, ми сада долазимо у ситуацију када историјске догађаје можемо посматрати у двоструком књижевном огледалу, у средњовековним историографским текстовима насталим одмах после догађаја и у епским песмама записаним неколико векова касније” (Деретић 1995: 100). Зар то не значи да се „оно што се стварно догодило” никако не може објективно реконструисати, да је приступ прошлим догађајима *увек посредован облицима* било средњовековне историографије, било епске поезије, које обе за Деретића представљају „књижевно огледало”? Због чега онда Деретић не поставља питање о односу два начина књижевног обликовања говора о прошлости, него упорно покушава да између историје и епске поезије успостави однос идентитета?

То се може објаснити *вером* у историју по себи. Она је језгро из којег се развија историчност епске поезије, али и средњовековна историографска интерпретација. Историја по себи је *метафизичка претпоставка*: иако Деретић *зна* да прошлост није непосредно приступачна, он потискује модерну свест да тек прошлост историографски уобличена има смисао и претпоставља историјски смисао као по себи постојећи, независно од његових уобличења, па зато и може да тврди да „читава наша стара књижевност представља својеврсну интерпретацију српске историје па опет се о тој историји врло мало зна” (Деретић 2000а: 61). Управо занемаривањем начина обликовања Деретић трага за сличностима које ће свести на исто, уверен да ће тиме доћи и до најдубљег историјског смисла, односно историје по себи. Услов тога је уверење да *историјски смисао постоји пре свих његових уобличења*. То је и разлог Деретићеве употребе појмова историје и историографије као узајамно заменљивих. Уочавање њихове разлике водило би га признавању разлике између прошлости која постоји као збивање и могућности да се збивања прошлости разумеју тек када се *историографски* уобличи, што би даље захтевало да се постави питање о *облицима* представљања историје, а таква анализа историографије нужно би водила ка поређењу са *књижевним облицима*. То би Деретића довело на праг *рикеровске херменеутике*, која је анализирала приповедање као простор у којем се историографија и фикција „укрштају у рефигурацији времена” (Ricoeur 1985: 192). Рикеровска херме-

неутика је битно историјска, а у Деретићевом схватању идеалности предмета српске књижевности и њеног супстанцијалног идентитета временост је замењена *хронологијом*, те време није егзистенцијал који треба разумети, него след појава у којима се иста структура испољава на различите начине. Због тога Деретић тежи да покаже *истост супстанцијалног идентитета у различитим тренуцима*, док рикеровска херменеутика призива артикулацију историографски и фикционално уобличене времености. Питање уобличења за Деретића остаје у другом плану, јер он тежи апсолутном знању о супстанцијалном идентитету српске књижевности и – шире – културе и нације, за које су поступци обликовања пука средства, а не оно што битно одређује идентитет. Због тога Деретић историју не посматра као производ дискурзивних пракси различитих традиција унутар српске културе, заборавља на који начин је успостављена историјска истина и претпостављајући је као истину по себи књижевност посматра као један од начина њеног испољавања. Тиме добија чврсту основу за испитивање историчности књижевности и питање облика пада у други план. Зато је и могуће рећи: „песма се стално мењала али је ипак увек певала о истом” (Деретић 1995: 55). Колико је то исто уопштено – толико да престаје да буде диференцијална карактеристика – Деретићу је мало важно, јер се за њега у истости налазе историчност, истинитост и повезаност различитих варијаната песме дуж времена. Због тога јединство књижевности није последица интерпретације која од свих књижевних дела прошлости бира она од којих ће створити кохерентну целину, него супстанцијално својство српске књижевности као објективно датог предмета увек исте основне структуре која је у историјској парадигми, као доминантној парадигми српске књижевности, успостављена преношењем структуре историје по себи у књижевност. Због тога историја заузима централно место у поезици српске књижевности.

Такође, историја је за националну књижевност и *начелно* важна. О томе је Деретић најопширније писао у *Српској народној епизи*, у којој је истакао да „усмено стварање свуда функционише у бити на исти начин [...] Отуда долази до својеврсног парадокса. У народним умотворинама налазимо нешто што је аутентично, изворно наше, на чему се темеље познији, виши облици вербалне уметности, па опет, кад се ближе истражи природа колективних творевина свог народа, открива се њихова дубинска сродност с аналогним производима култура других народа” (Деретић 2000: 57). Ако та сродност постоји „на свим плановима, у схватању света, у мотивско-тематским комплексима, у књижевној морфологији, у облицима вербалне артикулације” (Деретић 2000: 57), онда само *историја* пресудно разликује једно усмено стварање од другог. Заборавивши на *језик* као оно што такође разликује усмена стварања различитих народа – иако је до језика увек врло држао – Деретић је снажно нагласио посебност историјског као оно што омогућава да усмено стваралаштво постане народна књижевност. Зато он и посвећује толику пажњу епизи, а сасвим малу лирици и прозним врстама, у којима нема историје. Питање да ли би се српске специфичности могле пронаћи и у ономе чиме се наше лирско стварање разликује од лирике других народа, Деретић

ни не поставља. То упућује на *саморазумљиво давање предности историјском као онеме у чему пребива национална специфичност*. Када поистовећује етнију, народ и нацију тврдећи да је „народна епика [...] примарно национална: она пева о догађајима из историје властитог народа и на тај начин чува колективно памћење значајно за читаву етничку заједницу” (Деретић 2000: 58), Деретић занемарује да српска нација јесте формирана на основу етничке традиције, али да је за то формирање било потребно и још нешто. Њега процеси формирања нације не занимају, он полази од већ формиране нације и пројектује је у прошлост. Тиме понавља *романтичарски* гест Јована Суботића који је истакао да „србске народне песме нису Volkslieder него Nationlieder” (Суботић 1846/47: 202). Иако је свестан како је настајала модерна идеја нације (Деретић 2000: 181 и д.), Деретић не испитује како је у српској култури на основу народне епике и схватања историје битно формираног на основу ње (мада никада само на основу ње) створена представа о српској нацији. Уместо тога, он од те представе полази као од супстанцијалности српске нације и тражи је у прошлости.²

Иако је свако историјско испитивање одређено позицијом историчара, проблем је када та позиција остане нерелевантна и апсолутизована: онда се богатство могућности историјске интерпретације губи у трагању за потврђивањем садашњости, односно метафизичке супстанцијалности, јер се из апсолутизованости садашњости сопствена позиција разуме као најпотпуније испољавање онога што одувек постоји. Деретићу окретање историји, отуда, омогућава да успостави *разлику* између српске и других књижевности,³ а захваљујући метафизичкој претпоставци о историји по себи чија се структура преноси у књижевност, да се књижевност појави као један од начина испољавања националне супстанцијалности. Притом је Деретићу важније да покаже истост те супстанцијалности него различитост њеног испољавања, због чега је у *Поетици*, упркос опширном бављењу облицима, у првом плану ипак супстанцијалност српске нације и њене књижевности, баш као што су и ис-

² Уколико би проучавање народне епике поставило *питање о односу етнице, народа и нације*, то би било модерно питање, које уважава то што „етничко језгро државе често уобличава карактер и границе нације” (Smith 1991: 67), али и да је „повезаност модерних нација с ма каквим етничким језгром проблематична и неизвесна” (Smith 1991: 70), јер „нације увек изискују етничке ‘ементе’. Они се, наравно, могу прерадити; често се и прерађују” (Smith 1991: 68). Деретића би таквом питању могло водити, рецимо, сазнање да лик Светог Саве има веома разнолике облике у различитим формама усмене културе (Деретић 1995: 244). Из самеравања хетерогености усмене књижевности и канонског облика народне књижевности у Вуковим збиркама Деретић би могао поставити питање о *утемељењу српске националне књижевности у усменој књижевности интерпретираној као народна књижевност с обзиром на потребе заснивања националне књижевности*. Тиме би, међутим, довео у питање метафизичку суштину, супстанцијалност која се препознаје и у народној књижевности и у српској националној књижевности као целини.

³ Вредело би уочити да само ту Деретић даје предност *различитом* над *истим*: ако би се поставило питање због чега и ту Деретић не тражи пре свега оно што је исто, а што би водило наднационалном испитивању књижевности, саморазумљивост одговора да не постоји општа историја књижевности онако како постоји општа историја уметности (Деретић 1996: 30) упућује на *национално као аксиом* испитивања и *немогућност да се национално успостави без разликовања*, али се унутар националног потом инсистира на *истом*: није ли ово знак да су избори између разлике и истости управљани *старијим* интересом, који је везан за национално, за Деретића пресудно одређено историјском специфичношћу?

питивање историчности у *Загонетки Марка Краљевића* и на њему базирана систематизација *Српске народне епике* пре свега посвећени доказивању да се у епизи кроз историју објављује супстанцијални идентитет српске нације.

Отуда је очекивано што у *Поетици Деретић историјску парадигму* одређује као *аутохтону*. Пошто је претпоставио историју по себи која се у књижевности овако или онако испољава, Деретић у историјску парадигму може укључити врло велики број различитих дела која се на неки начин односе према прошлости, без обзира на поетичке изворе њихових поступака. Такође, Деретић *врло различите говоре о прошлости назива историјским*. Иако „епско стварање функционише по принципима митског мишљења” (Деретић 2000: 70–71), он у епизи тражи историју, чиме у епику пројектује историјски, модеран поглед на свет. Такође, у „Бинарној структури” из *Етида* Деретић истиче „парадокс: читава наша стара књижевност представља својеврсну интерпретацију српске историје средњег века па опет се о тој историји врло мало зна” (Деретић 2000а: 61), да би потом у етиди „Парадокси средњовековног историзма” приметио да су наши стари писци примарно „оријентисани према живој историји, према прошлости која тек што се завршила” (Деретић 2000а: 86), али да „основни импулс који је њихове ауторе покретао на писање није био хроничарски: забележити шта се догодило како се не би заборавило. Њима је било важније тумачење догађаја и личности од историјског сведочанства о једним и другим, они хоће да открију дубљи смисао догађаја, а не да испричају све што је потребно да се зна о њима, хоће да покажу како се наша историја уклапа у универзалне оквире хришћанског историзма, како се у њој на уверљив начин читује начело божје промисли у историји света” (Деретић 2000а: 86–87). Ако су чињенице „биране и тумачене у складу с унапред постављеним историјским оквиром” (Деретић 2000а: 87), онда је тврдња да стари писци нису хтели да „испричају све што је потребно да се зна о њима” могућа тек из перспективе *модерног* схватања историје за које је „бит историје [...] непоновљиви индивидуални догађај” (Деретић 2000а: 87). Дакле, та замерка не потиче из уочавања мањкавости старих писаца с обзиром на њихово схватање историје, него с обзиром на Деретићево модерно очекивање. Због тога *парадокс старог историзма припада модерној интерпретацији*, која у религиозном тумачењу света очекује да пронађе историјски извештај. Због тога што је за Деретића *књижевност као историја утемељујућа претпоставка*, сва дела о прошлости се посматрају с обзиром на његово схватање историчности, што онемогућава да се у њима препознају неки *другачији* начини односа према прошлости и да се постави питање о *природи историчности* у различитим књижевним делима. Историја која је за Деретића *утемељујућа* пре свега је *обликована дугим радом традиције*, а он је хоће као *супстанцијално својство*. Деретић као да није свестан колико су закључци попут тог „да историјски циклуси наших епских песама садрже својеврсну песничку интерпретацију српске историје” (Деретић 2000: 109) последица модерне потребе да се успостави повезаност међу песмама које говоре о појединачним догађајима, да је историчност епске поезије производ

модерне интерпретативне перспективе, баш као и историчност старе књижевности.

Деретићева интерпретација која тежи успостављању јединства историјске парадигме настоји и да буде довољно скрупулозна и уочи разлике у односу према прошлости, међутим, када је реч о средњовековној књижевности, њих објашњава парадоксом старог историзма, који више говори о немогућности модерног мишљења изван оквира историје. Такође, јесте оправдана Деретићева примедба фолклористима да певачи нису имена владара из прошлости случајно узимали и да се усмена поезија не може свести на формулативност, али из тога не следи да је епика нужно исторична: она јесте чувала сећања на славну прошлост, поразе и победе, али није била *историјска* артикулација те прошлости ако „функционише по принципима митског мишљења”. Ту артикулацију припрема Вукова збирка груписањем песама у складу са претпоставком о њиховој историчности, која се још увек одражава преко хронологије. Митски однос према прошлости био је одличан материјал да се у деветнаестом веку створи национална историјска свест. Деретић пише у традицији те свести, као да није свестан процеса који је до ње довео (иако је на више места показао да за њега зна): *он жели да оно што је успостављено у доба националног романтизма покаже као метафизичку основу која је увек деловала у српској књижевности и усмеравала њен развој*. Представа о историји, створена интерпретацијом епике, узима се као стварност (историја по себи) која је у епици нашла свој књижевни израз – без обзира да ли метафорично (кроз „епске мотивске песме”) или метонимијски (кроз „историјске песме у ужем смислу”), језгро историјске истинитости је очувано, што ће се настављати и у новој књижевности. Деретић не поставља питање о различитим дискурзивним праксама кроз које је створена представа о српској историји, него то што је створено узима као супстанцијални темељ. Зато поступци обликовања падају у други план и фикција се подређује историји, јер све што је измишљено ипак чува основну структуру – језгро – стварне историје: *измишљено, али у бити истинито* карактеристична је фраза Деретићевог жаргона метафизичке извесности, која се појављује на бројним местима његових монографија.

Она је снажно обележила *Загнетку Марка Краљевића* и онемогућила да неке врло занимљиве интерпретације добију херменеутичку вредност. Рецимо, када поређењем два сачувана документа о краљу Марку Мрњавчевићу са песама о Краљевићу Марку Деретић показује како „у оба случаја, у историјским документима и у песничкој фикцији, постоји огроман и, у бити, истородан распон у Марковом моралном понашању [...] између крајности скандалозног и узвишеног” (Деретић 1995: 130), то је заиста одлична основа за разматрање могућности упоредног посматрања историјског и епског Марка, за спекулацију о иницијалном ослањању песама о Марку Краљевићу на то што је краљ Марко био „необична, несвакодневна, занимљива, оригинална личност” (Деретић 1995: 133). Ипак, при томе би се морала узети у обзир и општа привлачност херакловских јунака која је на основу стварног лика краља Марка временом створила Краљевића Марка који ипак више дугује

литерарној традицији него историји. Деретић би ту могао да дође до питања о облицима и литерарним традицијама које су уобличиле лик Вукашиновог сина не само у епици, него и у историографији. Уместо тога, он жели да преко супротности скандалозног и узвишеног, коју препознаје и у историјским списима и у епици, утврди историчност епике и њену дубоку верност историјском језгру, сведеном на структурну супротност скандалозног и узвишеног. Када је тако доказана истинитост песама о Марку, читав низ домишљања може помоћи да се у различитим моментима тих песама препознају историјске чињенице.

Основна Деретићева теза је да у песамама о Марку има доста контаминације, односно историјских чињеница из различитих епоха, при чему је најинтересантније то да „деспот Стефан, онакав каквог га приказује Константин Философ, а и иначе, по свом положају и улози коју је одиграо у политичким збивањима свог доба, умногоме подсећа на Марка из народних песама” (Деретић 1995: 186). Деретић даље пише да „зачудо, овај владар ратник и узор витезовима није добио значајније место у народној поезији [...] Изгледа да се усмена песничка традиција о деспоту Стефану није развијала на реалним историјским основама него насупрот њима” (Деретић 1995: 187). Како, међутим, то онда не *обара* Деретићеву тезу о историчности епике? Да ли је то што је вазалски положај деспота Стефана приписан Краљевићу Марку довољно да спасе тезу о историчности? Где се, онда, налази смисао историје, ако је могуће да он опстаје упркос томе што песма није запамтила тако значајног владара као што је деспот Стефан, нити ишта од догађаја у вазалној Србији, од Косовског боја до пада Смедерева? Ако је вазалство присутно у песамама о Марку заиста последица епског преобликовања тог периода, како је онда уопште могуће говорити о историчности тих песама? Ако се историчност песама о Марку препознаје тек из перспективе познавања историје, па се домишљањем повлаче паралеле између појединих догађаја у песми и историјских догађаја, зар то не би требало да буде аргумент да епика, и ако говори о прошлости, њу преобликује до непрепознатљивости? Иста структура односа који чине историјско језгро – и то на врло уопштеном нивоу, уз апстраховање великог броја конкретних појединости – мотивише Деретића да упркос очигледној фикционализацији прошлости у епици проналази историчност. Та мотивација потиче из потребе да се *између историје и књижевности успостави непроблематичан однос подударача*, који утемељује могућност да у *Поетици* Деретић супротстави просветитељску и историјску парадигму контрастирајући функционализованост књижевности и књижевност као уметност – „уметничко начело делује увек у супротном правцу од функционализације дела” (Деретић 1997: 99) – али и рецептивност и аутохтоност српске књижевности.

Иако се историјска „најизразитије испољава на тематском плану” (Деретић 1997: 283), Деретић тврди да се историјско у српској књижевности „појављује и као формални, уметнички проблем. Историја као феномен представља један од битних фактора њене поетике, а не само њене тематике и идеологије” (Деретић 1997: 285). Ту се ослања на своја испитивања исто-

ричности народне епике, која шири на целину српске књижевности. Свестан да „првобитна историја по својим формалним особинама била је превасходно наративна форма” (Деретић 1997: 285), Деретић уместо питања о односу приповедности историје и књижевности тврди да „основна разлика између историје и књижевности састојала би се у томе што је свет који открива историја истинит, или тежи да то буде, у дословном, фактографском, документарном смислу, а свет наративне књижевности је измишљен, фиктиван, производ стваралачке имагинације” (Деретић 1997: 285). Направити на овај начин разлику између историје и књижевности после *Анала*, Хејдена Вајта, Рикера... значи *свесно занемарити питања референцијалности и приповедности*. Ограда да је свет историје „истинит, или тежи да то буде”, па набрајање „дословног, фактографског, документарног”, упозорава да је Деретић свестан савремених проблематизовања референцијалности историје, али да жели да их заобиђе. Томе служи и тврдња да до разлике између историје и књижевности „долази тек теоријска, научна свест. На нивоу првобитне, преднаучне свести та разлика уопште није постојала већ се оно о чему су приповедале митске приче и оно о чему су певале епске песме (Хомер, наша народна поезија) узимало као истинито казивање о оном што се једном стварно догодило” (Деретић 1997: 285). Да ли је то, међутим, било *историјско* казивање? Деретић стално *пројектује* модерну историјску свест у предисторијско време. То је, уз занемаривање питања историографског/књижевног обликовања, неопходно да би се могло тврдити: „историја је мост који повезује све епохе српске књижевности, спона међу трима њеним основним и типолошки различитим формацијама” (Деретић 1997: 286). Та тврдња је могућа само ако се претпостави *метафизички идеалитет историје по себи* – не као садржаја, него *структурног места* – који не да није у вези са начином говора о прошлости, него увек стоји *изнад* њега и сва различита приказивања прошлости повезује у јединство историјске парадигме. Једино је тако могуће да Деретић каже да „историчност као структурално начело српске књижевности делује у свим њеним главним ’областима’, у све три њене макроформације, само што се разликују облици и карактер тог деловања” (Деретић 1997: 286). *Историчност је метафизичко својство које пресудно одређује идентитет књижевности који уопште не зависи од обликовања*. Ту позицију Деретић је заузео у *Загонетки Марка Краљевића*, а у *Поетици* је проширио на целу српску књижевност.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић 1971: Јован Деретић, „Структура епске песме *Женидба од Задра Тодора*”, у: *Огледи из народног песништва*, „Слово љубве”, Београд, 1978.
- Деретић 1995: Јован Деретић, *Загонетка Марка Краљевића: о природи историчности у српској народној епизи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1995.
- Деретић 1996: Јован Деретић, *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, Српска књижевна задруга, Београд, 1996.

- Деретић 1997: Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, „Филип Вишњић”, Београд, 1997.
- Деретић 2000: Јован Деретић, *Српска народна епика*, „Филип Вишњић”, Београд, 2000.
- Деретић 2000а: Јован Деретић, *Етуде из старе српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 2000.
- Genette 1966: Žerar Ženet (Gerard Genette), „Figure” (“Figures”), u: *Figure*, [izbor i prevod Mirjana Miočinović], „Vuk Karadžić”, Beograd, 1985.
- Петровић 1967: Михаило Петровић, *Метафоре и алегорије* (приредио Драган Трифуновић), приредила Слободанка Пековић (*Сабрана дела Михаила Петровића*, књ. 13), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Ricoeur 1985: Paul Ricoeur, *Time and Narrative (Temps et récit)*, volume 3, Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago and London, 1990.
- Smith 1991: Antoni D. Smit (Anthony D. Smith), *Nacionalni identitet (National Identity)*, preveo s engleskog Slobodan Đorđević, Biblioteka XX vek – Knjižara Krug, Beograd, 2010.
- Суботић 1846/47: Јован Суботић, „Неке черте из повестнице сербског књижевства” (1846/47), у: *Заснивање националне критике*, приредио Драгиша Живковић (*Српска књижевна критика*, књ. 2), Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1983.

Ненад В. Николич

ИСТОРИЗМ СЕРБСКОЙ ЭПИКИ В ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЙОВАНА ДЕРЕТИЧА

(Резюме)

Йован Деретич занимался вопросом историзма сербской эпике в монографии Загадка Марко Кралевича: о природе историзма в сербской народной эпике (1995), а выводы, к которым он пришел, легли в основу обзорного произведения Сербская народная эпика (2000). Также данные выводы имели важную роль для формулирования исторической парадигмы сербской литературы в Поэтике сербской лиетратуры (1997). В работе показано, что исследование историзма сербской эпике Деретичем привело прежде всего к его литературно-исторической концепции сербской литературы в целом, где доминирует историческая парадигма.

Татјана Н. ЈОВИЋЕВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПРОСТОРИ СРПСКОГ ПРЕДРОМАНТИЗМА

Рад разматра обим и садржај појма „предромантизам” у српској књижевноисторијској мисли, те указује на његове корене, трајање и опште поетичко-стилске особине у српској књижевности, поготово када је реч о поезији, која је у погледу таквог одређења изазивала највеће контроверзе. Првенствено се анализира однос књижевних историчара према писаној песничкој традицији ослоњеној на поетику европског сентиментализма и раног романтизма, будући да су је поједини аутори искључивали из предромантичарског покрета, сматрајући да је у српској књижевности он одређен искључиво Вуковим радом, канонизацијом усмене књижевности као основе будућег књижевног стварања и песничким опусима који су везани за ове појаве (Сарајлија и Његош). Рад указује да је, напротив, ово стваралаштво једна од струја српског предромантизма неиздвојива из његове целине и да су то имплицитно признавали и порицатељи овог концепта, првенствено указивањем на улогу таквог песничтва у формирању песничких индивидуалности попут Бранка Радичевића. Истовремено, формативна улога Вуковог рада и хердеровског концепта стварања на основама усменог наслеђа не доводи се у питање, већ се инсистира на њеном сагледавању у контексту плурализма књижевних токова.

Кључне речи: предромантизам, сентиментализам, писана поезија, усмена поезија, формулисање традиције, непрочитани песници.

Као усудом, књижевноисторијска мисао у Срба – чија се жива књижевна традиција у највећој мери ослања на романтизам и са њим везану канонизацију усменог наслеђа – вероватно највећи број несугласица имала је управо око одређивања овог покрета и са њим везаних књижевних струјања. Уколико и занемаримо различите унутаркњижевне полемике *међу* његовим носиоцима или *са* његовим оспораватељима, немогуће је не увидети парадокс супротстављања „романтичног” и „јуначко-народног правца” током последњих деценија 19. века, у време преовлађивања „филолошке школе” у науци о књижевности.

Као вероватно најдоследнији пример оваквог неприродног раздвајања два тока стваралаштва која данас недвосмислено обухватамо одредницом „романтизам”, може се узети први део велике студије Светислава Вуловића о Бранку Радичевићу (Вуловић 1889). У том по много чему знаменитом и данас драгоценом тексту, Вуловић врши класификацију српске поезије у периоду од неколико генерација које су претходиле Бранковој појави, раз-

* tatjana.jovicevi@ikum.org.rs

двајајући, са језичког али и културно-идеолошког становишта, три основна тока: поезију „класичног метра” и црквенословенске језичке традиције, поезију „романтичног” и „јуначко-народног” правца. Према „романтичном” – под којим подразумева поетичке и стилске компоненте карактеристичне за (средњо)европски сентиментализам и предромантизам, често приписујући овој поезији књишку инспирацију и страни утицај – Вуловић нема изразито негативан став, али очигледно сматра да јој недостаје аутентичност и развојни импулс, будући да као наговештаје Бранкове појаве третира искључиво увођење народног израза и певање у народном духу (Вуловић 1889: 1–32). „Народни јуначки правац” – као чији се главни носилац јавља Сима Милутиновић Сарајлија – изнедрио је Бранка, имплицитно и експлицитно тврди Вуловић, одвајајући тако овог песника од онога што је он називао „романтичним”.

Дефинитивни раскид са филолошким приступом књижевној историографији, до кога је довео Скерлић, донео је унеколико стабилније дефинисање књижевноисторијског положаја ових песника, али не и њихово аутономно тумачење и вредновање. Издвајајући као посебну епоху *јозефинизам* – чиме је демонстрирао свој концепт повезивања идејних и поетичких својстава књижевног стваралаштва са политичким и друштвеним околностима епохе – Скерлић у њу сврстава низ песника, од Алексија Везилића до Павла Соларића и Вићентија Ракића, али се њиховом поезијом не бави, очигледно је сматрајући неком врстом „слепог колосека” у процесу књижевноисторијског развоја. (За Соларића, чија је поезија недавно „откривена” као један од најкомплекснијих проторомантичарских феномена са самог почетка 19. века, у само једној реченици, пред крај њему посвећеног текста, каже да је – осим свих оталих делатности – писао и слабе оригиналне стихове, који су после његове смрти објављени у *Летопису Матице српске*.)

Методолошки доследан, Скерлић и следећи књижевноисторијски сегмент – „Прелазни период од рационализма ка романтизму” – омеђује руководећи се сличним критеријумима, док су му запажања о општим *књижевним* особинама епохе оскудна и категорична. Осим номинално владајућег класицизма, по њему у српску поезију у првој половини 19. века почињу улазити „немачка сентименталност (и) немачка версификација”, а отприлике у исто време „јављају се и појаве романтизма, чији је носилац био Вук Караџић”. Скерлић ће тиме, иако са битно другачијих почетних позиција, доћи до ставова блиских Вуловићевим, поричући, по свој прилици, да је и струја којој он приписује „немачку сентименталност” уграђена у наступајуће књижевне токове. (То је уочљиво и по засебним освртима на ауторе, из којих изостају песници попут Дошеновића, Пачића и Боројевића, са периферних националних простора и без видног утицаја на културну политику, односно без учешћа у животу оновремених културних центара – Сремских Карловаца, Новог Сада и Пеште, који се историчаревој пажњи нису могли препоручити својим јавним утицајем на решавање књижевно-језичких питања, већ „само” особинама и евентуалним вредностима своје поезије.)

Романтизам, од кога – са Вуком и Бранком – почиње „права” нова књижевност и нова поезија, Скерлић пак представља веома исцрпно, а у низу засебних осврта на писце места налазе и многи од оних који и у време напона романтичарске епохе умногоне стварају на трагу проторомантичарских традиција учвршћених пре победе „народног правца”. Говорећи о поезији „сапутника” вуковског и омладинског романтизма, попут Јована Грчића Миленка, Милорада Шапчанина или Владислава Каћанског, Скерлић имплицитно указује на трајно присуство оне друге (или, напротив, прве и старије) романтичарске струје, на њену улогу у обликовању епохе и утицај на развој поезије уопште (Скерлић 1967: 77–341).

Након Скерлића, у српској науци о књижевности седам деценија није се појавио свеобухватан историографски концепт, али посебни захвати у епоху, какав је тротомна историја српског романтизма Миодрага Поповића (Поповић 1975), или пак низови појединачних студија посвећених са њом повезаним феноменима, попут оних које су ушле у *Европске оквире српске књижевности* Драгише Живковића (Живковић 1994), сведоче о континуитету настојања да се ови токови српске књижевности шире расветле.

У погледу књижевноисторијске систематизације и унутарњих одређења појединих фаза романтизма Поповићева књига свакако је од посебног значаја. Дајући првој и другој књизи поднаслове „Патријархално-херојско доба”, односно „Грађанско доба”, овај аутор је направио преокрет у односу на додашње – и „филолошко” и скерлићевско – третирање раних фаза овог покрета у српској књижевности. По први пут у модерној историографији, релативно равноправно представљене су обе (пред)романтичарске парадигме у српској књижевности, а поводом друге од њих указано је на неке од битних идеологема (нпр. митско-поетску визију прошлости) којима је оперисала, као и на основ погледа на свет на коме се темељила („чувствителност”), док је укупан *књижевни живот* грађанских средина (са поселима, беседама, песмарицама и споменарима, магацинима и часописима, пренумерацијом на књиге и позоришним дружинама) дат као најшира еманација тог сентиментално-романтичног стања духа.¹

Остављајући, међутим, трећу књигу без засебног поднаслова, Поповић као да имплицира да се термин „романтизам” у пуном обиму односи тек на ову фазу. На плану културног значаја књижевности овај став је углавном тачан, будући да је омладински покрет представљао својеврстан продужетак вуковске револуције из првих деценија 19. века, преузимајући улогу какву су слични покрети, попут Младе Италије или Младе Немачке, имали и у дру-

¹ У вези с овим треба напоменути Поповићев приступ интерпретацији Бранкове поезије и одређивању његовог књижевноисторијског положаја, који је битно различит од Скерлићевог. Поповић, наиме, читав један сегмент поглавља о Бранку у другој књизи свог *Романтизма* посвећује мотивима мртве драге и „жутог листа” у његовој поезији, инсистирајући и иначе на континуитету њених мотива и расположења са ранијим српским песништвом. Насупрот томе, Скерлић – иако у завршетку истог поглавља у својој *Историји* накратко скреће пажњу да на оригиналност Бранковог дара указују управо песме попут „?” „Кад млидија умрети” и „Туге и опомене” – инсистира на његовом иноваторском вуковском „народњаштву”, на коме је заснована књижевноисторијска улога коју је одиграо.

гим европским народима. Из таквог третмана зреле фазе романтизма може се, међутим, ишчитати и још једна културноисторијска чињеница, која на-ткриљује *књижевноисторијску*: иако су обе предромантичарске парадигме уграђене у стваралаштво тога доба, њихова улога у структурирању „пуног романтизма” није ни близу једнака. Преузевши од једне од ових струја велики број елемената општеромантичарског наслеђа – на стилско-морфолошком, мотивско-тематском, поетичком и плану општег погледа на свет – књижевност, а посебно поезија будућих великана „омладинског доба” није у њима пронашла и аутентичну инспирацију, односно прави развојни импулс. Он је, напротив, пронађен у стваралаштву „народног генија”, које се долазећим песницима понудило као идеолошки ослонац и отворило нов простор когнитивних и поетских функција језика, чије су импликације знатно превазилазиле лексичку и ритамско-метричку иновативност. Тако су они, полазећи од идеолошких (бар) колико и од поетских разлога, свој покрет декларативно темељили на вуковско-хердеровском наслеђу, третирајући сву другу баштину као подразумевајуће богаћење тог концепта а не као једнако значајан, конституишући елемент поетике.

Изгледа да је овакав концепт романтизма код његових водећих представника и сам утицао на будући однос према статусу различитих струја романтичарске баштине, али током друге половине 20. века изван број истраживача систематски тежи да укаже на њену разнородност и вишеслојност, доводећи у фокус не само ауторе који је као такву представљају, већ и извесне феномене који су се развили управо из карактеристичне атмосфере и околности књижевног живота.

На овом плану до нарочито драгоцених увида довела су посебна књижевноисторијска истраживања Драгише Живковића, накнадно обједињена у серији његових *Европских оквира српске књижевности*. Посебно значајан резултат његових истраживања је формулисање бидермајера као поетичког/стилског струјања присутног од касне просвећености, преко предромантизма до романтизма.² Овај стилски комплекс – који је увелико обележио ликовне и примењене уметности, као и укупан културни живот прве половине 19. века – као *књижевни* феномен у великој се мери подудара са сентиментализмом и често дефинише као „припитомљени”, „грађански” романтизам, а Живковићева проучавања недвосмислено показују колико је, уз „школу објективе лирике”, значајно обликовао лик нашег предромантизма. Суштински, ови неозваничени кругови поетички и стилски сродних стваралаца носиоци су најплоднијих

² Реч је о више студија уврштених у различите томове *Европских оквира*, који се баве присуством и значајем сентиментализма у српској књижевности и његовој интеракцији са бидермајером као посебно структурираним стилским феноменом („Одјаци сентиментализма у српској књижевности XVIII и прве половине XIX века”, „Лирска поезија пре Бранка Радичевића (Елементи бидермајера у српској лирици XIX века I)”, „Елементи бидермајера у српској лирици XIX века II”, у: *Европски оквири I*, 140–161, 212–239, 240–263) или пак елементима бидермајера и сентименталистичким утицајима присутним у опусима појединих значајних аутора („Стерија као представник бидермајера”, „Одјаци 'Ноћних мисли' Едварда Јанга код Стерије и у српској поезији прве половине XIX века”, *Европски оквири II*, 16–33, 54–70).

поетских токова прве половине века, трајући и након тога у – поетској и идеолошкој – сенци у међувремену стасалих бардова романтизма.

Нови синтетички захват у историју српске књижевности – и, с њим, питање о месту које предромантизам заузима у њеним токовима – појавили су се са Деретићевом *Историјом српске књижевности*, а варијације у третману тог покрета између првог (1984) и постхумног издања (2002) указују на актуелне недоумице у вези са његовим садржајем и значајем.

У првом издању, Деретић је безрезервно пошао од тезе о романсијерској прози као простору пуног испољавања „сентименталне” варијанте предромантизма у српској књижевности, сагледавајући овај књижевни ток првенствено у оквиру истраживања дела Милована Видаковића и почетака српског романа. Сходно томе, посебно проблематично било је управо одређење карактера и статуса одређених поетских токова у првој половини века, те је „сентиментална” струја поезије – равноправно са „академском” класицистичком – представљена у поглављу „Просвећеност”, у целини с поднасловом „Класицистичка и сентименталистичка поезија”, што је методолошки зановано на ставу да оба књижевна стила произилазе из идеологије просветитељства.

Насупрот томе, сентиментално-дидактичка проза, као и „објективна лирика”, унети су у поглавље о предромантизму. Ови лиричари су, међутим, представљени као нека врста „сапутника” главног предромантичарског тока, чији су представници у поезији Сарајлија и Његош (а у прози Вукова хроника Устанка), те се сугерише да су, иако су допринели еволуцији српске поезије ка новом језичком и морфолошко-стилском лику, с разлогом потиснути у заборав након поетичког прелома насталог са Бранком и наступајућим романтизмом. (Симптоматично, једини аутор ван овог „хердеровског” предромантичарског круга коме се посвећује посебна пажња и признаје аутономна књижевна вредност јесте Стерија, који је такво место заслужио првенствено својим драмским опусом и културном улогом коју је на основу њега одиграо, док се његова поезија третира као обол продуженим поетикама 18. века.)

Донекле измењен приступ појавио се у новом, значајно проширеном издању *Историје*. Барок и просвећеност су, као стилови/епохе који карактеришу 18. век, сврстани у исту целину, из које су – упркос несумњивим коренима у Доситејевом делу и доситејевском наслеђу – изостављене школе и струје попут класицизма, сентиментализма и „објективне лирике”. Они су обрађени у наредном великом поглављу, насловљеном „Класицизам и предромантизам” у коме је, овог пута, већа пажња посвећена и различитим поетским токовима. Њихова хијерархија је, међутим, имплицитно наглашенија него у претходном издању, па се читава „сентиментална” струја предромантичарске поезије чак и не именује неким од поднастова, већ се третира као пратећи феномен номинално владајућег класицизма и обрађује у њему посвећеном сегменту. Тако ће, започињући представљање овог раздобља, Деретић указати да га, уз (рани) класицизам, на самим почецима карактеришу „и други песнички токови”, те ће дати више, углавном кратких осврта на различите песнике – од Григорија Трлајића и Михаила Витковића, преко епичара

Вићентија Ракића и Гаврила Ковачевића, до Видаковића, Мркаља, Соларића, Дошенивића и Пачића. Они су сви у великој мери окарактерисани сентименталистичким стилским комплексом, а стварали су пре или истовремено са Лукијаном Мушицким, коме је, као „генију рода” и коначном канонизатору класицистичке парадигме, разумљиво, дат далеко највећи простор. „Школа објективне лирике”, на коју се Деретић потом осврће, виђена је и као израз еволуције класицизма и, истовремено, прелазни облик који је појединим песницима – попут Јована Суботића, Васе Живковића и, унеколико, Никанора Грујића – омогућио приближавање романтизму. Истовремено, представници оне струје предромантизма која, по овом аутору, у потпуности заслужује то име – Вук, Сарајлија и Његош – широко су обрађени у засебним сегментима овог поглавља и (заједно са Стеријом, чија се диспаратност у односу на доминантне поетике увек наглашава) представљени првенствено у складу са вредношћу свог дела, а не у вези са улогом коју су могли имати у књижевном животу епохе.

Унеколико би се могло тврдити да је Деретићев приступ представљању свих ових песничких струја уравнотежен, а методолошки свакако чврсто профилисан, будући да истрајава на концепту комплексног представљања истакнутих писаца и опуса, и, истовремено, праћења књижевних токова који су – на основу културне улоге коју су одиграли или, пре, утицаја који су имали на формирање несумњивих књижевних величина – одређени као *значајни*. У том смислу, значај класицизма је двострук – с једне стране, његова улога у формирању српске поезије као такве несумњива је, а с друге, као поетички освешћена школа у односу на коју је, конфронтацијом на језичком, стилском, поетичком и идеолошком плану, формирана идеологија и (поетска) пракса романтизма непосредно је, мада на различите начине, утицао и на формирање више песничких опуса на којима се темељи нова књижевна традиција (карактеристичан парадокс улоге класицизма у том процесу је уграђивање одређених елемената његове поетике у Сарајлијино и Његошево дело, односно отпор према његовој традицији кроз који је формирана Бранкова поезија, да би понекад, као у „Путу”, тај бунт чак био тематизован и учињен фактором структурирања дела). Сентименталистичко наслеђе, с обзиром да није имало учешћа у обликовању академске културе, нити је пак изазивало конфронтирања кроз која је формиран радикално нов књижевни израз, није у тој визури заслуживало издвојено и подробно представљање.

Први, и за сад једини покушај писања историје српског предромантизма са супротстављене тачке гледишта јесте *Рађање нове српске књижевности* Милорада Павића. У овој књизи, чији стварни утицај на опште схватање токова наше новије књижевности до данас није потпуно дефинисан, аутор широко приступа описивању предромантичарских феномена и њиховог присуства у нашој средини, тежећи јасном поетичком и стилском разграничавању временски симултаних класицистичких и сентименталистичких опуса/налова, и сугеришући ове друге као могући извор доцнијег романтичарског певања. Међутим, слика српског предромантизма обележена инсистирањем на једној регионалној (тзв. „тршћанској”) школи као носиоцу готово укуп-

ног предромантичарског стварања из више разлога тешко може издржати проверу по питањима реалистичности и кохерентности. Најпре, поједини од аутора које Павић наводи за „тршћански” миље везани су тек делимично и привремено, а пренебегавање несумњиве распрострањености стваралаштва овакве провенијенције (почев од корена у „грађанској лирици” или стиховима песника позног 18. века, какав је Григорије Трлајић) говори да изричито фокусирање на једно подручје није ни имало за циљ расветљавање укупних токова српског предромантизма, већ пре указивање на један његов вишеструко потиснут ток.

Ову слику донекле ће уравнотежити најновија књига Душана Иванића, која указује на три (предромантичарска) песничка круга – тршћански, сремскокарловачки и будимски (Иванић 2011: 59)³ – али појашњење географске дисперзије стваралаштва обухваћеног овом прадигом само по себи не разрешава противуречности везане за њено временско и поетичко-стилско одређење.

Можда прилежније него књижевни историчари, овом питању су се на себи својствен начин, нарочито у новије време, посветили антологичари. Будући да се корени сентименталистичког/предромантичког налазе се већ у рококоу (Орфелиново „Сетовање младог наученог човека”), док га поезија Доситејевих савременика (Трлајићево „Забавленије...”) и самог Доситеја (...) испољава на читавом низу планова – од тема и расположења, преко статуса лирског „ја” до језика, стила и метрике – контекстуализовано представљање, што свака антологија по дефиницији јесте, омогућава приређивачу улажење у својеврстан дијалог са књижевноисторијским статусом и књижевним вредновањем појединих песника.

Након покушаја темељитог превредновања укупне песничке традиције у антологији Миодрага Павловића, у којој су се – по први пут као аутономни естетски и поетски, а не тек репрезентативни књижевноисторијски феномени – појавили и многи стихови аутора овог круга (Павловић 1969), тежња најновијих антологичара да се, у оквирима симултаних стилских струјања у првим деценијама 19. века, „сентименталистички” предромантизам разгранични од класицизма сведочи о јачању свести о аутономности, значају и достигнућима овог покрета. У томе је свакако најдаље отишла антологија Петра Милосављевића, у којој је видљив напор да се укаже на стилску и поетичку разнородност овог периода, понекад и у оквирима истог опуса (Милосављевић 2004).⁴

³ На овај аспект „културне географије” Иванић је указао у поглављу посвећеном Јовану Дошенивићу, у вези са могућом улогом његове песничке збирке у еволуцији песничког језика и метрике лирске поезије. Иако то овде није наглашено, подразумева се да истом кругу могу припадати песници и сентименталистичког и класицистичког стилског опредељења, мада је у неким (тршћански) изразито преовлађивала сентименталистичка, а у другим (сремскокарловачки), било обимом или статусом, доминирала класицистичка парадигма.

⁴ Слика раздобља заиста је умногоме компликована и присуством различитих парадигми у стваралаштву истих аутора, било да се оне јављају искључиво у оквирима лирике, или да су диференциране у односу на границе књижевних родова. Као примери могу се навести антологиска, класицистички профилисана рефлексивна лирика Јована Суботића, уз временски блиске

Овај преглед отвара више теоријских и методолошких питања везаних за проучавање српског предромантизма, а почетак тражења одговора везан је (и) за пораст интересовања за ову поезију и најаву новог таласа за њу пријемчивог читалачког и истраживачког сензибилитета. Након сабраних Мркаљевих и Боројевићевих дела деведесетих година, у прошлој деценији појавиле су се и сабране песме Павла Соларића, Јована Дошеновића и, последње, Јована Пачића, што је поезију немалог броја песника овог круга учинило доступном и, донекле, присутном у књижевној јавности.

То би, повратно, могло утицати на њихово систематичније проучавање и утемељеније вредновање, потенцијално доводећи и до откривања нових књижевних вредности, што се у извесној мери и догодило са одређеним Мркаљевим и Соларићевим песмама. Евентуално установљавање неких од ових дела или опуса као тачака преобликовања књижевне историје, односно проширивања њеног тока на установљеној историографској мапи, такође је могућно, поготово што се такав „тријумфални повратак” у живу књижевну традицију већ догодио са двојицом песника управо овог раздобља – Сарајлијом и Стеријом.

Уопште, сваки истраживачки приступ „сентименталним” предромантичарима прве половине 19. века иманентно носи запитаност о својој коначној сврси: да ли се они читају и истражују ради расветљавања „функционалности” те традиције у систему вредносне хијерархије установљене актуелном књижевном историографијом (као што је био случај са указивањем на њен значај за формирање Бранкове поезије), или је (тајни?) циљ исписивање алтернативне књижевне историје, која би избегла сруктурирање око вуковске књижевно-језичке револуције. Ниједан од ових радикално постављених „циљева” не даје одговор на таква питања, или бар не такав који би у научном смислу био легитиман, а у културном и вредносном плодотворан. Сваки историографски рад, па тако и онај на пољу књижевности, тражи што је могуће шире сагледавање *целине* појава које истражује и представља, и њихово повезивање и структурирање у складу са збивњима до којих доводе, а која по дефиницији нису завршена и коначна. Такав приступ је утолико значајнији уколико је реч о полифоним књижевноисторијским раздобљима, испуњеним не само различитим књижевним покретима и струјањима већ и делима чија је (висока) литерарна вредност остварена у различитим поетикама, неретко и у контроверзном односу према парадигми на основу које одређујемо епоху. (У српској књижевности, у раздобљу које одређујемо као предромантизам, постоје два таква велика опуса: Стеријин и Његошев. Први од њих, настао на трагу рационалистичких поетика израслих из идеологије просветитељства, али заснован на доживљају света обележеном меланхолијом и скепсом, кроз бидермајерско се, у појединим сегментима, приближава актуелном (пред)романтизму, иако му се идеолошки и нормативно-поетички супрот-

или чак симултане проторомантичарске баладе и поеме истог аутора, док се у још ширем контексту на сличан начин може говорити о изражености мелодрамске приче у појединим Стеријиним драмама и продору песничког „ја” у неке његове лирске творевине („Сакриј бледе твоје зраке”, по наведеној антологији), што су феномени супротни главнини његове лирске поезије.

ставља. Други, напротив, упркос уграђивању извесних елемената класицизма, пуном снагом афирмише принципе нових поетика, спајајући притом са доминантном „хердеровском” и елементе других (пред)романтичарских традиција, али се његова антиномичност у односу на епоху којом га одређујемо првенствено испољава на једном другом плану: сврстано у раздобље као чија се главна одредница третира *припрема* за потпуно конституисање једне поетике, Његошево дело афирмише поједине мотиве и доноси, потпуно формиране, неке од најсложенијих идеологема високог романтизма.)

Због свега тога је – иако је непорециво да је „вуковска” парадигма одиграла пресудну улогу не само у језичком и стилском преображају већ и у идентитетском обликовању нове српске књижевности (што су, како је напред примећено, истицали сами романтичари који су се сматрали њеним баштинцима) – неопходно сагледати целину књижевних струјања која су се, било да смо тога свесни или не, уградила у данашње књижевно наслеђе. Свакој појединачном песничком покрету или опусу притом треба приступити и као делићу књижевноисторијског мозаика и као аутономној књижевној појави која се читању и памћењу може наметнути сопственом особеношћу и вредношћу. Једна од две струје предромантичарског певања, предуго заборављена или омаловажавана, може понудити драгоцену открића и на једном и на другом плану.

ЛИТЕРАТУРА

- Вуловић 1889: С. Вуловић, *Бранко Радичевић, прилог историји нове српске књижевности*, Српска краљевска академија, Глас XIII, Београд, 1889.
- Деретић 1984: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1984.
- Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности* (друго издање), Београд, 2002.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка генези српске поезије*, Београд, 2011.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности I–V*, Београд, 1994.
- Милосављевић 2004: П. Милосављевић, *Антологија српске поезије*. Средње доба, Београд, 2004.
- Павловић 1969: М. Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд, 1969.
- Поповић 1975: М. Поповић, *Романтизам*. Друго, прерађено издање, Београд, 1975.
- Скерлић 1967: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности, Сабрана дела Јована Скерлића*, књ. XIII, Београд, 1967.

Tatjana N. Jovičević

THE SCOPE OF SERBIAN PRE-ROMANTICISM

(Summary)

The paper discusses the scope as well as the possible contents and meanings of the term 'pre-Romanticism' in the Serbian literary historiography and points out the roots, lasting and poetical/stylistic features of that movement in Serbian literature. It focuses at the poetry since it was what caused the most of the controversies about defining within the epoch and style it belonging to. Primarily, the paper analyses literary historians' attitude towards the written poetry relying upon the tradition of the European Sentimentalism and early Romanticism, which certain authors used to exclude from the pre-romantic movement in Serbian literature. Their belief was /is that Serbian pre-Romanticism ought to be defined exclusively by the work of Vuk Karadžić, canonization of oral poetry as the basis of the future way of Serbian literature and the opuses of the poets connected to these phenomena (Sarajlija and Njegoš). On the contrary, this paper points out that the parallel written poetry tradition is the stream of the Serbian pre-Romanticism inseparable from its entirety, and claims that it was implicitly accepted even by those who formally denied such a concept. (This is particularly obvious from their view of the influences of this tradition in the course of the development of the Branko Radičević's poetry.) In the same time, the formative role of the Vuk Karadžić's work and the concept of literature based on the oral tradition heritage, inspired by Herder, isn't denied, but the paper insist it should be perceived in the context of the pluralism of the simultaneous literary phenomena.

Персида С. ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО*
Università degli Studi “G. d’Annunzio”
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Chieti-Pescara

Оригинални научни рад
Примљен: 04. X 2012.
Прихваћен: 22. IV 2013.

КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТ ПЕСАМА ПАВЛА СОЛАРИЋА ИЗ ЗБИРКЕ *ГОЗБА*

У овом раду се анализира пет песама Павла Соларића из збирке *Гозба* коју је приредио З. Крстановић (1999): бр. 32. *Пјесна о древности Славјана I*, 33. *Пјесна о древности Славјана II*, 34. *Доситеју*, 35. *Пјесна о путешествију из Тријеста у весни 1808*, 36. *Посланица Драги Теодоровићу Тријешћанину*. Ради се о песмама које чине елегични прелаз од јавног ка интимном и представљају референцијалну причу кроз коју се Соларић поетски приповеда читаоцима, те описује и велича порекло Срба.

Кључне речи: Павле Соларић, *Гозба*, Доситеј Обрадовић, Словени, Трст, Драго Теодоровић.

Анализирајући поезију Павла Соларића објављену у „Летопису Матице српске” (св. 1826–1834), те преводе Овидија такође објављених у „Летопису Матице српске” (II, 1826, част 2 и 3), Мирјана Д. Стефановић је учила неколико група песама: 1) љубавне песме, које имају узор у Овидију и где је најчешћа тема жал за младом девојком, фиктивном и астралном, а љубав је права нада и једини спаситељ; овом кругу припадају и сатиричке песме; 2) пастирске песме – еклоге, у којима се слави долазак пролећа и спокој сеоског амбијента; у овим песмама се најчешће спомиње Пиндар, а истој групи припадају и анакреонтске песме; 3) дијалашке песме – овде је јасан утицај Вергилија; 4) похвалне и поучне песме – највише Доситеју Обрадовићу у почаст – које говоре о важности образовања укуса и стицања мудрости, и у њима је напругнији утицај схватања Доситеја (Стефановић 1995: 250–252).

Овом приликом ће се анализирати пет песама из збирке *Гозба* коју је приредио Здравко Крстановић (Соларић 1999): бр. 32. *Пјесна о древности Славјана I*, бр. 33. *Пјесна о древности Славјана II*, бр. 34. *Доситеју*, бр. 35. *Пјесна о путешествију из Тријеста у весни 1808*, бр. 36. *Посланица Драги Теодоровићу Тријешћанину*. Ради се о песмама које, по нашем мишљењу,

* p.lazarevic@unich.it

чине елегични прелаз од јавног ка интимном, од „ми” као „ја” лирског субјекта, и представљају референцијалну причу кроз коју се Соларић поетски приповеда читаоцима: прича о „себи” и о „нама” кроз тематске блокове који одговарају моментима и периодима његовог живота, али и живота Срба, на поетској и географској мапи песника и српског народа.

Постоји контекстуални *prosimetum* за горе наведене Соларићеве песме, као што те исте песме одражавају ауторов подтекст. Познато је да је Соларић преводио Овидија, и за Соларићев песнички рад у том смислу каже Никола Андрић:

„Njega nije privlačila ljepota poezije Ovidijeve. On je naučenjačkom selekcijom pabirčio po Ovidijevim distisima tražeći samo ono, što je priličilo njegovoj naučnoj hipotezi, koju je imao gotovo prije nego što se je bio dao na pretraživanje Ovidijevih stihova. Ova Solarićeva hladnost i neka promišljena premoć nad utanjenošću pjesničkih osjećaja – koji su mu gotovo potpuno nedostajali – osnovna je oznaka i ostalog njegovog pjesničkog rada” (Андрић 1902: 189 (87)).

Овај суд – да је по Овидијевим стиховима Соларић пабирчио само оно што је приличило његовој научној хипотези – односи се пре свега на песме бр. 32–33 које представљају обраду широког градива које има свој извор у античким текстовима, пре свега у Овидију (Павић 1979: 280, 283), али и које су контекстуални одраз времена коме је Соларић припадао. У *Метаморфозама* је Овидије обрадио богат и сложени материјал преузет из грчких и латинских извора, и у 15 књига је обрадио скоро 250 легенди античког света; све епизоде у спеву воде порекло од једног од пет великих покретача античког света: љубав, бес, завист, страх и жеђ за знањем (в. Мусапи 2012). У спису *Tristia*, пак, Овидије је описао Гете као варваре који сами деле правду и које су исмејавали због оделâ и обичаја.

Соларићева контекстуализација која води порекло у Овидију, подудара се са временом у коме пише, па стога *Пјесна о древности Славјана I* и *Пјесна о древности Славјана II* представљају поетску манифестацију студија којима се бавио. Каже Соларић у *Пјесни о древности Славјана I* да је „слово на престолу, слава у држави”, те да су „сербске кћери” „славне у љубови, прва славе грана”, а у *Пјесни о древности Славјана II* да је „језик слово, слово славу даје, / И јазика и Славјана искон’ име траје”, као и да „Славјан’ славом звечи, / Слова, риса, смокве, то су јужни Славјан речи”: оваква филолошка разматрања, пре свега етимолошког односа *Словен-слово-слава*, учестала у његовим паратекстовима, поетски су сегменти који се односе на Соларићев млетачки период, кад је боравио у Венецији што представља фундаменталну тачку на његовој стварносној и књижевној мапи – зато и каже у посланици Драги Теодоровићу „Писаничке и венетске љубве ми првенци” – у којој је и настао рукопис о пореклу Словена, као и друге филолошке спекулације. Ради се о рукопису *Рода славенскога почетакъ, размноженіе, породе и изроди* који је остао недовршен (и несређен); чува се у Архиву САНУ, инв. бр. 162 (220), заједно са два мања списа (инв. бр. 201 и 213 1/2). У рукопису се на опширан начин излаже историја народа: Соларићева намера је била да размотри порекло Словена кроз историјска и филолошка проучавања порекла народа из Мале Азије, Тракије, Илирије, Грчке, Италије, Галије, Шпаније, Британије,

Германије, Сарматије, Галије и Скандинавије (Лазаревић ди Ђакомо 2010). Бројна су места у рукопису, која се односе на порекло Словена и прозно говоре о истим стварима о којима у горе наведеним стиховима Соларић пева, па ћемо се овом приликом ограничити само на следећи одломак:

„Piacque, nel secolo V.° o VI.°, ad una porzione di *Словани* situata intorno al lago Ilman nella Russia attuale, di cangiare quel nome in *Славни* e *Славяни*. Questo appellativo che, per quanto illustre, non mai divenne generale in pratica [sic!], fu alla fine reso tale dalla concordia di tutti gli Scrittori, di maniera che al presente egli viene universalmente riguardato come il nome generico di tutti i discendenti originali superstiti de' *Мужи*, de' *Јазици*, e de' *Словани*. È per questo, che oggi scriviamo usualmente, *Slavo-Serbi*, *Slavo-Russi*, *Slavo-Polacchi*, ec. ec. ec. [e] ancora per questo, che al nome di Slavi diamo spesso anche il significato *retrogrado*, estendendo eziandio sopra le nazioni [?]lingui, anteriori alla data di esso nome. Questo uso, che fin' ora noi stessi Slavi facevamo soltanto per fortissime supposizioni, sarà d'ov'innanzi ben capibile anche a quelli fra i non-Slavi, che intendevano, pare, di datare dall'origine del nome Slavo anche quella della lingua Slava, e che quindi trovano stravagantissimo il dire, che dai Traci, Illirj, Macedoni, Musi, Pannoni, Geti, Daci, Sciti, ec., possa essere stata parlata la lingua Slava”.

Подтекстуално, међутим, Соларићеви стихови значе експлицитну колективност: субјект Соларићевих песама које опевају порекло Словена и Срба јесте „ми”: ако се *Пјесном о древности Славјана I* Соларић обраћа Словенима и Србима користећи 2. лице множине, лирски субјект *Пјесне о древности Славјана II* је „ми”: има нечег елегијског у овом Соларићевом објективном тону где је *persona loquens* (Ђентили 2006: 179; Лули 2011: 34), односно „маска која говори” колективитет од кога аутор-извршилац тог колективитета, тражи да се поистоветимо. Стога то „ми” је тако често, у косим падежима (курзив је наш): „Није *нами* онај узрок”, „од ког *нам* је порекло”, „Нит’ је *нами* вртоглаво тјеме Македона”, „*Нами*, којим језик слово, слово славу даје”, „*Нами* како владичество у две части света”, „Бози наши (*ми* смо всегда говјеини били), / И с *нами* су златне в’јекe на земљи положили”, „То глагољ наш сведочи *нам* јавно”, „По језику (и прави суд), *ми* смо пређе Грека”, „Но случај, ка’ и ина, наша разсну царства / Разжену *нас* и см’јешају у крјепћа варварства”.

Песма *Доситеју*, међутим, наизглед тек химничког тона, садржи у себи много више и мелодијски наслућује песме бр. 35 и 36. Састављена је од неколико целина: 1) поздрав Доситеју (1–2); 2) град Трст (3–22); 3) фама о Доситеју (33–44); 4) о Доситеју (45–66); 5) Доситеј – српски Сократ (67–74); 6) Доситејево сазвежђе тј. Доситејеви сарадници (75–82); 7) Соларићева намера да крене путем Доситеја (93–108); 8) пријатељи опремају Соларића на пут (109–104). Ове целине чине контекстуалну разину Соларићеве песме посвећене Доситеју: кроз поздрав свом пријатељу и учитељу, Соларић опева свој задатак као просветитеља и намере које су њих двојица, заједно са другим сарадницима и пријатељима имали. Место радње је Трст, у коме се Соларић осетио као део Доситејева сазвежђа („Зв’језда сам: паће тамна созвјездија твога”): историји српске књижевности је познато да су се Соларић, Доситеј и Атанасије Стојковић, како каже сам Соларић у предговору преводу са немачког дела Петера Вилома, *Сверх воспитанија к чловјекољубију* (Млечи 1809), састали –

„У Падуи! – месту, гди је, нек ми се овако рећи допусти, последње мое искушение совершило се и рукоположеније, војеже по малку сила мои, свешчено служити Мусам; месту, гди се то сбило, кад сам ја (г. 1803. Декемврија 10) чрезвичајно шчастије имао, два висока Мужа Рода нашега, као пријатеље и госте дочекати, с њима Двоицом два дни исти воздух дихати, њи слушати и лицезренија насишчавати се њиова. Ово су незабвени Просветитељи Рода Сербскога; може ли јошче ко год сладка: Д. Обрадович и А. Стојкович, не погодити имена?“ (Соларић 1809: 5–6).

И Соларић је те дане назвао светима: „Свешчени дни! Тајна вечеро Троице на крајњем иза свију жилишча Славенски западу!“

Наслуђивање *Пјесне о путешествију из Тријеста у весни 1808.* и *Посланице Драги Теодоровићу Тријешћанину* не представља тек интратекстуално надовезивање у оквиру опуса самог аутора, већ једну елегичну линију песникове аутобиографске исповести која мора имати своје порекло у 46 Овидијевих епистула *Ex Ponto* које песник шаље својој жени, рођацима, пријатељима и утицајним особама у Риму и које моли да се врати у домовину. Цело дело је прожето сложеним осећањима, према другима, али и према себи који је у ствари главни јунак ове елегије која у аутобиографским сегментима представља узвишену књижевност (Фредерикс 1976; Боуман, Чемплин, Линтот 1996: 924). Елегија у неким својим аспектима позива на пријатељство и на искрену љубав и има кохезивну функцију унутар групе. Типично за латинску елегију је субјективна, аутобиографска поставка списа. Стога у целини о Трсту у песми *Доситеју* Соларић каже да је „Меркуриј всегда био поспјешитељ муса. / Ове мене пјети уче, слоге саме већу, / Из свог гаја тајно са мношћу устају и лежу“, да би се кроз целине промилели стихови: „Писмо моје одмиче се: нек’ ти срце блажи, / Свуд сведочи да су духу мом скаредне лажи“, као и Соларићев поетски потпис: „Паун, сродно птице име с мојим“.

Соларић истиче пријатељство и да га Доситејеви пријатељи (два пута: „Пријатељи мени твоји“), из српске тршћанске општине, припремају на пут за Србију куда је намеравао кренути у пролеће: „Ја ћу поћи по путеви, куд се ногом ступа, / Баш у време кад се весна развија из пупа“.

Следеће две песме представљају опозициони тематски блок, како по садржају, тако по томе што су различите изражајне текстуре. У традиционално постављеним песмама, први и последњи стих сваке песме одражавају експресивност (први стих) и прави подтекстуални код (последњи стих). Једини први стих који је у суштини прави *акциј* Соларићевих песама које су представљене овом приликом јесте први стих *Пјесне о путешествију из Тријеста у весни 1808.* који гласи: „Ја полазим, а ви мили остајете друзи!“ То је једини стих који је граматички, синтаксички и стилски самосталан, а који се истовремено надовезује интратекстуално на остале стихове претходне песме *Доситеју*, али и на стихове саме песме о којој је реч. Контекстуално се песма тематизује у стиховима о пријатељству („љубови сојузи“), а који су одјек чињенице да је Доситеј у тринаестој глави свог *Собранија разних наравоучителних вештеј*, под називом „О љубави к наукам[а]“, записао следеће Аристотелове речи: „Пријатељство је једна душа у два тела“, те о гостољубивости српских Тршћана. Подтекстуално, међутим, ова је песма усредсређена на прави лирски субјект, који није српска тршћанска општина, већ песник сâм:

песник уводи читаоца у свој микрокосмос кроз који сазнајемо стање његове душе пред полазак из Трста за Србију. Ако знамо, контекстуално, на основу повесних чињеница, да је Доситеј звао Соларића јер је Доситејева намера била да оснује, заједно са Соларићем, школу и штампарију у Србији, и због тога се и надао да ће Соларић прећи у Србију, и због тога је и непрекидно Соларића звао (Спиридону Алексијевићу, 29.01.1805; Обрадовић 2008: 74–75), а од одласка из Трста 1806. године Доситеј вероватно није имао вести од Соларића, па је из Земуна писао Софији Теодоровић, 19. марта 1807: „Шта мој Соларић ради те овамо не долази” (Исто: 92), знамо такође да што због неодлучности, што због лошег здравља, или можда и због обавеза у штампарији у Венецији, Соларић се међутим никад није одлучио на тај корак, никад у Србију није дошао, односно био је пошао из Трста, намерио се био у Београд, али даље од Карловца Соларић није стигао. Остао је тамо до краја године због лошег здравља.

Стога подтекстуална разина Соларићеве песме коју је написао пред полазак из Трста у пролеће 1808. године садржи аутобиографске мотиве његовог недоласка у Србију: између оног што је Соларић намеравао да учини за Доситеја и оног што је практично учинио, постоји велика разлика – није Соларићу био проблем да штампа све оно што му је Доситеј вероватно сугеришао и о чему су се договарали; Соларићу се, међутим, из Трста (и Венеције) одлазило није, као што нам предочују стихови 28–45 којима се пита која ли га је то „б’једа гони” да напусти тршћанску средину, кад га је још у детињству Трст „мамио” и био његов сан.

Судбина је („жребиј”) Соларићу, како сам сматра, дала могућности да буде на обали Јадранског мора и није се Соларићу ишло у Србију. Чак и кад је намеравао да предаје у српским школама, жеља му је била да предаје негде у Далмацији, и можда то није случајно. Соларића мора да је морио онај значењски оксиморон који је садржан у италијанској синтагми *dolce dolore*: истог конотационог порекла, *dol-*, бол је двострук и раздире песника који је свестан своје националне дужности, оног колективног „ми” које је нагласио у песмама о древности Словена и које је требало да стави у праксу. Стога у *Посланици Драги Теодоровићу Тријешћанину* налазимо, пак, *акриј* Соларићевог подтекстуалног стања. Ради се о писму у стиху којим се наглашава социјална сфера (Редмонд 2006: 124–132). Једна од главних преокупација односно тема посланица је пријатељство, и често се посланица односи на одређену друшвену групу, што је овде управо случај, с обзиром да се Соларић односи на српску заједницу у Трсту као јасно, по многим питањима, дефинисану дијаспору.

Једна од главних карактеристика, међутим, посланице у стиховима је кретање напред и назад, од озбиљних тема до тривијалних. Писац посланице у стиховима мора да одржава претензију и фикцију да се ради заиста о писму; но аутори писама у стиховима обично уврсте детаље који су интимни, па се то своди на личну комуникацију између две особе. Истовремено, међутим, посланица у стиховима не може садржавати само личне, информалне облике јер би у том смислу изгубила своју сврху. Стога од почетка песме аутор посланице мора да одреди меру релевантности између формалних аспеката

и личног тона, односно овом приликом између контекста и подтекста коме ова песма и служи, као управо једна прилика изражавања (личног, аутобиографског) подтекста.

Још једна карактеристика је експлицитна у епистоли: троугао који се ствара између интереса онога који говори, реципијента и публике. Као и ода, и епистола храбри песника/писца да гледа вани, према другима, конкретно према другој особи; истовремено посланица може да има наглашено лирски, интериорни карактер, па стога можемо наћи мешавину информалног и директног материјала, који се изражавају у секцијама, а што не налазимо у другим поетским облицима.

Ова Соларијева *Посланица Драги Теодоровићу Тријешћанину* комбинује, дакле, два аспекта: с једне стране су то социјални односи када се Соларић обраћа Драги Теодоровићу, који је контекстуално присутан у историји српске културе тиме што, иако није ништа написао, представља тршћанског трговца чије су заслуге велике за нашу културу: чувена је великодушност (Јована) Драге Теодоровића (1765–1818) према свима који су били у неприлици, а нарочито према припадницима српске културе. Супруга Драге Теодоровића је била Софија Мекса, Тршћанка родом, којој је Соларић посветио неке своје предговоре. Каже Марија Митровић да је Драго Теодоровић био „tra i più generosi nell'aiutare gli autori a pubblicare i loro libri” (Митровић 2010: 272). Стога ће Соларић у посланици и певати да се име Драге Теодоровића „диком преузвило”, да се ради о великодушној особи, а да му је супруга Софија таква какво јој је и име, дакле мудра, те да се Драго Теодоровић може поносити свим члановима породице (27–44).

Но, с друге стране је подтекст песме аутобиографски и у директној је интратекстуалној вези са предговором који је Соларић написао за превод књиге *О самоти* (1809) швајцарског филозофа и натуралисте Јохана Георга Цимермана (1728–1795), *Über die Einsamkeit* (1756, 1784–85). Ова књига комбинује на чудан начин меланхолију, сентиментализам и ентузијазам (занимљиво је и да је и Цимерман обратио пажњу ка колективном субјекту и 1758. објавио дело о националном осећању, *Vom Nationalstolz*; в.: Бодеман 1878; Ишер 1893), који је присутан и у Соларићевом предговору. Овде Соларић саопштава читаоцу да ће изложити неке ствари о себи и да намерава да начини „жизнописаније”: открива неке слабости своје и истиче самоту у друштву човеческом. Каже да је као и Доситеј, но у далеко слабијем степену, био склон „светињској жизни”; говори о својим предрасудама, слично Доситеју, те о поезији која карактерише културу Италије, па истиче: „на такву стазу сам ступио”. Соларић открива да је морао много „самничати”.

Опева самоћу Овидије у 50 елегија (5 књига) који чине дело *Tristia* и које је Овидије вероватно саставио управо пред одлазак у изгнанство: у овом делу Овидије у ствари оцртава своју биографију. Овидијево дело почиње стиховима „*Parue -- nec inuideo -- sine me, liber, ibis in urbem: / ei mihi, quod domino non licet ire tuo!*” и Соларић их директно стилски преузима на почетку своје посланице: „Читаћете, кад ме од вас, дол и гора д’јеле, / Овај Павла, мили Драго, листак књиге б’јеле”.

Следећи Овидијев пример, Соларић установљује дијалог са својим делом и даје простора својој субјективности: многи стихови се односе на самог песника, то је оно Овидијево *ipse* које се код Соларића понавља у *ме, моје, м', ми, мене, мени* које је емфатично и редувантно. Наглашена је поетска способност Соларића: свестан своје улоге у култури Срба, Соларић истиче да су његови првенци „венетски”, а да би у Трсту било драже „вјековати”, „Да вкусити духу дадемом твоје прелести” – ово је Овидијево *ingenium ... teum* које је средство величања сопствене поетске способности; као и Овидије, и Соларић наглашава своју парадоксалну ситуацију: он је талентован песник који би радо боравио на Јадрану где је предодређен и „где је моја најпре пропјевала муса”, па ће се његово име прочути и његове ће песме бити познате; страх га је, међутим, и језа да крене у изгнанство које је фатално и на које је приморан (57–62).

Соларићеви стихови су дакле константно нека врста палинодије, с обзиром да се мора имати на уму опозиција колективног „ми” и субјективног „ја”, те Соларићево раздирање између дужности родољуба и пријатеља, дужности дакле према Србији и према Доситеју, и личне вокације песника који жели да остане у Трсту међу добротиницима који цене у сваком погледу његове стихове. Поздрав Соларића својим тршћанским пријатељима и добротиницима („И, гди сам год, возљубљени, ви ми ту здравствујте!”), стилски је пандан првом стиху *Пјесне о путешествију из Тријеста у весни 1808*.

Соларић је *cultor* муза, то је његово *nomen actionis* с обзиром да Соларић дела песнички јер зна кад и где је пропевала „његова” муза. У оквиру поновног, контекстуалног навођења древности Словена, Соларић истиче дужност према „отчизни” па се стога и пита „може ли што више бит благо?” када мајка отаџбина зове, која се „придигла” „да дом строји”.

У оквиру такве узвишене дужности, Соларић отвара своју „унутрашњу заграду” у којој се одражава скоро патолошка зависност од поезије и од чина писања (и у овоме је сличан Овидију), нека врста *mentis aegrotatio et morbus*, како би рекао Цицерон, у коме се сукоби етичко-морално стање са личним емоцијама песника. Као што је Овидијев *morbus* његова посвећеност поезији, коју он наставља да гаји упркос пропасти до које је дошао, и Соларић подтекстуално осећа противречност несклада своје посвећености музама и позива отаџбине. Стога ако је у својим стиховима о љубави Соларић *poeta-amans* према замишљеној драгој, у овим је стиховима Соларић *poeta-exul* према такође вољеној отаџбини у коју *тек* треба да крочи.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1902: N. Andrić, *Život i književni rad Pavla Solarića, Rad JAZU*, 150.
 Бодеман 1878: E. Bodemann, *Johann Georg Zimmermann, sein Leben und bisher ungedruckte Briefe an ihn*, Hannover: Hannover Hahn.

- Боуман, Чемплин, Линтот 1996: A. K. Bowman, E. Champlin, A. Lintott, (ed.), *The Cambridge Ancient History. X. The Augustian Empire, 43 B.C. – A.D. 69*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ђентили 2006: B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano: Giancacomio Feltrinelli Editore.
- Ишер 1893: R. Ischer, *Johann Georg Zimmermanns Leben und Werke*, Bern: K. J. Wyss.
- Лазаревић ди Ђакомо 2010: Персида Лазаревић Di Giacomo, „Између митологије и науке: Павла Соларића спис о пореклу Словена”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: МСЦ, 39/2, 233–245.
- Лули 2011: L. Lulli, *Narrare in distici. L'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*, Roma: Edizioni Quasar.
- Митровић 2010: M. Mitrović, „Dizionario dei personaggi: Persone colte, uomini di lettere, la cui vita educativa o lavorativa era almeno parzialmente legata a Trieste”, у: M. Mitrović (a c. di), *Cultura serba a Trieste*, Lecce: Argo.
- Мусапи 2012: R. Mussapi, *Le metamorfosi: il capolavoro di Ovidio raccontato da una grande voce contemporanea*, Milano: Salani.
- Обрадовић 2008: Д. Обрадовић, *Песме. Писма. Документи*, (прир.) М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Београд: Нолит.
- Редмонд 2006: J. Redmond, *How to Write a Poem*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Соларић 1809: *Сверх воспитанія к' человеклоубію. отвѣтно сочиненіе, Удостоившеее награжденія у Падуи. С' Нѣмецкога преводником улога ума. [...] Вѣщта злу я бѣдним притећи тащимсе*, У Венецији, При Пани Теодосію.
- Соларић 1999: П. Соларић, *Гозба. Сабране пјесме*, (прир.) З. Крстановић, Београд: Српско културно друштво.
- Стефановић 1995: М. Д. Стефановић, „Поезија Павла Соларића”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XLIII, св. II и III, 250–252.
- Фредерикс 1976: B. R. Fredericks, „Tristia 4.10: Poet's Autobiography and Poetic Autobiography”, *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 106, 139–154.

Persida Lazarević Di Giacomo

CONTEXT AND SUBTEXT OF PAVLE SOLARIĆ'S POEMS FROM *GOZBA*

(Summary)

In this paper we analyze five Pavle Solarić's poems from *Gozba* (ed. by Z. Krstanović, Belgrade 1999): no. 32: *Pjesna o drevnosti Slavjana I*, no. 33: *Pjesna o drevnosti Slavjana II*, no. 34: *Dositeju*, no. 35: *Pjesna o putešestviju iz Trijesta u vesni 1808*, 36: *Poslanica Dragi Teodoroviću Triješčaninu*. These are the poems that make the elegiac transition from public to intimate and form a referential story through which Solarić narrates poetically himself to readers and at the same time he describes and glorifies the origin of Serbs.

САДРЖАЈ

Александра Б. Вранеш БИБЛИОГРАФИЈА О СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ.....	5
Vladimir B. Osolnik <i>О АНТОЛОГИЈИ НОВИЈЕ СРПСКЕ ЛИРИКЕ</i> БОГДАНА ПОПОВИЋА И ЊЕНИМ ОДЈЕЦИМА У СЛОВЕНИЈИ.....	15
Снежана Д. Самарџија ФУНКЦИЈЕ КАТАЛОГА У ЛИРСКОЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ.....	25
Зоја С. Карановић СРПСКА НАРОДНА ПЕСМА О ЈОВАНБЕГОВИЦИ – ЕТИКА И ПОЕТИКА ТРАДИЦИЈЕ	39
Валентина Д. Питулић МЛАДИЋ И ДЕВОЈКА У ЛИРСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ	51
Јасмина С. Јокић <i>ЦРНЕ ОЧИ – ДВА БИСТРА КЛАДЕНЦА: КУЛТ ИЗВОРА</i> У УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ	63
Саша Д. Кнежевић ПЈЕСНИЧКИ ПРЕОБРАЖАЈ УСТАНИЧКОГ ВОЈВОДЕ У МИТСКОГ ЈУНАКА.....	75
Данијела Р. Петковић КОХЕЗИЈА ЕПСКИХ ЛИКОВА.....	85
Бранко Р. Златковић ПРВИ СРПСКИ УСТАНАК У ПЕСМАМА И СПЕВОВИМА САВРЕМЕНИКА (1804–1813) (Доситеј Обрадовић – Гаврило Ковачевић – Георгије Михаљевић – Глигорије Трлајић – Арон Јелинић – Михаило Витковић – Викентије Ракић).....	97
Софија М. Кошничар ПОЕТИКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ, ИНТЕРТЕКСТУЛНА ЦИТАТНОСТ И ЕФЕКАТ ЛЕПТИРА	109
Горана С. Раичевић <i>ЛИРИКА ИТАКЕ</i> ИЗМЕЂУ БОДЛЕРИЗМА И АВАНГАРДЕ	125
Миодраг Б. Лома <i>СЕРБИЈА</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ ИЗМЕЂУ СУМАТРАИЗМА И НАЦИОНАЛИЗМА	137

Wolfgang Steiner РАСТКО ПЕТРОВИЋ И ГОТФРИД БЕН – СЛУЧАЈНЕ ПАРАЛЕЛЕ ИЗМЕЂУ СРПСКОГ И НЕМАЧКОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА	149
Никола М. Грдинић ПОЕТИКА РАСТКА ПЕТРОВИЋА	153
Горан П. Коруповић ПОЕТИКА РАНЕ ЛИРИКЕ МИЛАНА ДЕДИНЦА: ОД ЕВОКАЦИЈЕ ДО ЕПИФАНИЈЕ	163
Александра Р. Попин СОЛАРНИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ	177
Марко М. Радуловић ВАСКО ПОПА И СРЕДЊОВЕКОВНО НАСЛЕЂЕ.....	189
Мариана М. Дан ВИДОВИ КЛОКОТРИЗМА	203
Dušica Ristin РУМУНСКО-СРПСКИ УТИЦАЈИ У КОНТЕКСТУ ПРЕПЕВА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ У РУМУНИЈИ	221
Małgorzata Filipek СЛИКА ИБЕРИЈСКОГ ПОЛУОСТРВА У ПЕСМАМА ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА.....	229
Александар Ж. Петровић ДРВО КАО ДУХ СЛОБОДЕ (Ка биополитичком читању песништва Лазе Костића и Б. Вонгара).....	241
Данијела Б. Васић ПОЕЗИЈА У ЈАПАНСКОМ ПРИПОВЕДНОМ ЖАНРУ <i>МОНОГАТАРИ</i> И У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПРОЗИ.....	253
Ивона Карачорова НЕДАВНО ОТКРИВЕНА КАТЕНА У РУКОПИСУ ПСАЛТИРА ИЗ ХИЛАНДАРСКОГ МАНАСТИРА	263
Јелена Н. Пилиповић МНОГОЗНАЧНОСТ ИКОНЕ У ЈЕФИМИЈИНОЈ ПОЕЗИЈИ	273
Гордана С. Покрајац АНТИЧКИ РЕФЛЕКСИ У ДУБРОВАЧКОЈ ПОЕЗИЈИ КАСНЕ РЕНЕСАНСЕ	283

Славко В. Петаковић РЕАЛИСТИЧНО-БУРЛЕСКНИ СВЕТ ДУБРОВАЧКОГ БЕРНЕСКНОГ ПЕСНИШТВА	297
Мирјана Д. Арежина ЛИРСКИ УМЕЦИ У ДУБРОВАЧКИМ ДРАМАМА (Прилог прочетању превода Молијерових драма).....	307
Тања О. Ракић ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ИМЕНА У <i>ЗБОРНИКУ НИКШЕ РАЊИНЕ</i>	317
Milica Jakóbiec-Semkowowa ДУЧИЋ ИСТИ А ВРЕМЕ ДРУГАЧИЈЕ	327
Ранко Д. Козић МИСТИЧКО-МАГИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ФИЛОЗОФСКОЈ ПОЕТИЦИ <i>СЕНКИ ПО ВОДИ</i> ЈОВАНА ДУЧИЋА.....	339
Павле Ђ. Ботић ЧИН МОЛИТВЕНОГ ЧИТАЊА У ЕЛЕГИЈИ „СЕЉАНКА” АЛЕКСЕ ШАНТИЋА.....	353
Часлав В. Николић ИДЕНТИТЕТ ПЕСМЕ МИЛАНА РАКИЋА	359
Мирјана О. Маринковић ИСТОК И ЗАПАД У ПОЕЗИЈИ МУСЕ ЋАЗИМА ЋАТИЋА (1878–1915).....	367
Тамара Р. Грујић МЕСТО СВЕТИСЛАВА СТЕФАНОВИЋА У ПОЕЗИЈИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ	381
Весна З. Дицков ХИСПАНОАМЕРИЧКА ПОЕЗИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ XX ВЕКА: ИНТЕРКУЛТУРНЕ РЕЛАЦИЈЕ.....	391
Тања Ф. Гаев СРПСКА НАРОДНА ПЕСМА У УКРАЈИНСКОМ ПРЕВОДУ	409
Ксенија Р. Ајкут ИЗБОР ИЗ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА ТУРСКОМ ЈЕЗИКУ	419
Дарко Ж. Тодоровић ПРЕВОДИЛАЧКА ПОЕТИКА РАДМИЛЕ ШАЛАБАЛИЋ – ПРЕПЕВИ АРИСТОФАНОВИХ КОМЕДИЈА.....	431

Соња В. Веселиновић ПРЕВОДИ ПОЕЗИЈЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА НА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК	443
Снежана М. Милосављевић Милић ОД ИМПРЕСИЈЕ ДО МЕТОДЕ – ЧИТАЊЕ ПОЕЗИЈЕ У КРИТИЦИ БРАНКА ЛАЗАРЕВИЋА	453
Милан Д. Алексић ЗОРАН МИШИЋ КАО ПРОУЧАВАЛАЦ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ.....	467
Ненад В. Николић ИСТОРИЧНОСТ СРПСКЕ ЕПИКЕ У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОЈ КОНЦЕПЦИЈИ ЈОВАНА ДЕРЕТИЋА	479
Татјана Н. Јовићевић ПРОСТОРИ СРПСКОГ ПРЕДРОМАНТИЗМА.....	491
Персида С. Лазаревић ди Ђакомо КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТ ПЕСАМА ПАВЛА СОЛАРИЋА ИЗ ЗБИРКЕ <i>ГОЗБА</i>	501

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1(082)
821.163.41.09-1:398(082)

НАУЧНИ састанак слависта у Вукове дане (42 ;
2012 ; Београд)

Развојни токови српске поезије. 2 / 42.
научни састанак слависта у Вукове дане,
Београд, 12-14. IX 2012. - Београд :
Међународни славистички центар, 2013 (Београд
: Чигоја штампа). - 514 стр. ; 24 см. -
(МЦИ, ISSN 0351-9066)

Тираж 300. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки
рад. - Summaries ; Zusammenfassungs ; Résumé
; Резюме.

ISBN 978-86-6153-142-2

а) Српска поезија - Зборници б) Српска
народна поезија - Зборници
COBISS.SR-ID 200852236