МСЦ

БЕОГРАД

17 – 20. IX 2015.

НАУЧНИ САСТАНАК СЛАВИСТА У ВУКОВЕ ДАНЕ

КЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ 20. ВЕКА

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКО ЗНАЊЕ И ИЗАЗОВИ НОВОГ МИЛЕНИЈУМА (НАЦИОНАЛНИ, РЕГИОНАЛНИ, КОНТИНЕНТАЛНИ КОНТЕКСТ)

БЕОГРАД, 2016.

45/2

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

КЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ 20. ВЕКА

*

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКО ЗНАЊЕ И ИЗАЗОВИ НОВОГ МИЛЕНИЈУМА (НАЦИОНАЛНИ, РЕГИОНАЛНИ, КОНТИНЕНТАЛНИ КОНТЕКСТ)

Зборник Научни састанак слависта у Вукове дане
излази једанпут годишње

За издавача:
Проф. др *Бошко Сувајџић*

Рецензенти:
Проф. др *Љиљана Јухас Георгиевска*
Проф. др *Јован Делић*
Проф. др *Снежана Самарџија*
Проф. др *Радивоје Микић*
Проф. др *Душан Иванић*
Проф. др *Бошко Сувајџић*
Проф. др *Зорица Несторовић*
Проф. др *Славко Петаковић*
Проф. др *Предраг Петровић*
Доц. др *Милан Алексић*

Редакција:
Проф. др *Љиљана Јухас Георгиевска*
Проф. др *Бошко Сувајџић*
Проф. др *Славко Петаковић*
Проф. др *Предраг Петровић*
Проф. др *Валентина Питулић*
Проф. др *Ана Кречмер*
Проф. др *Герхард Ресел*
Проф. др *Галина Тјапко*
Доц. др *Бобан Ћурић*

Технички уредила и штампу водила:
Александра Бјелић

Коректор:
Александра Бјелић

Преводи резимеа са српског на руски језик:
Драгана Керкез

Научни скуп је одржан уз подршку
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

ISSN 0351-9066
ISBN 978-86-6153-316-7

821.163.41.09

Gabriella SCHUBERT*
Friedrich-Schiller-Universität
Jena

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ОПТЕРЕЋЕНОСТ ПОЧЕТКА: КЊИЖЕВНА ТРАНСФОРМАЦИЈА ФОЛКЛОРНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Реферат тематизује оптерећеност која прати сваки почетак човековог подухвата. У народу је та проблематика најјасније изражена у веровању и у баладама о градбеној жртви. У њима се потврђује давна спознаја људи да велики планови, у првом реду грађевински, могу да се остваре само уз велике жртве, често људске жртве. Та традиција је код свих народа Југоисточне Европе жива до данашњег времена; она је оплођивала и стваралаштво писаца. Њом се између осталог користи нобеловац Иво Андрић у својим делима, у вези са изградњом моста – пре свега у роману *На Дрини ћуприја* (1945) и у приповеци „Мост на Жепи" (1925). У њима Андрић, међутим, у исто време одбацује традицију у корист интерпретације грађевинског подухвата у духу модерног човека. Мост је код њега симбол савршенства и постојаности. А, почетак изградње моста је тежња човека ка савршенству – упркос томе што зна да чак и мост не може да се одупре времену, односно, пролазности.

Кључне речи: улога почетка у народном веровању и у животу, градбена жртва и балада о градбеној жртви, Иво Андрић, *На Дрини ћуприја* и „Мост на Жепи", мост и тежња ка савршенству.

Уводна реч

Почетак има необично важну улогу у животу човека. Почетак опредељује или у најмањој мери утиче на све што после следи, како у позитивном, тако и у негативном смислу. Почетак може да стимулише покретање унапред, но исто тако и стагнацију или неуспех. Почетак – то је у исто време и догађај и процес (зависно од трајања догађаја). Немачки језик располаже синонимом за термин *Anfang* 'почетак' *Beginn*, који већ имплицитно укључује значење 'развитак'.

С обзиром на то, почетак никад не сме да се посматра изоловано. Почетак се налази у каузалној повезаности и у дијалогу са наставком као и са завршетком догађаја, пошто је почетак претпоставка завршетка, а завршетак

* gabriella.schubert@gmx.de

не постоји без почетка. Бесконачан и савршен – то је само Господ Бог; а кад Ниче говори о „смрти Бога" – то само представља метафору.

У поређењу с Богом, свако биће и свака ствар, чак и божје стварање, ограничено је и несавршено. То се исто тако, и пре свега, односи на живот човека, коме је „враћање у непостојање" предодређено; с обзиром на то њему само остаје могућност да тражи алтернативу мишљења и деловања.[1]

Са друге стране, сваки почетак прати се са великим очекивањима: на почетку је све ново, чисто и слободно за конципирање планова. Човек полаже велике наде у почетак, пошто добар почетак обећава добар наставак; човек на почетку не мисли на коначност свега постојећег, него се нада успешном завршетку свог замишљаја. Зато ће све предузимати како би почетак био оптималан и ослобођен свих опасности. То важи за почетке сваке врсте у свим областима живота.

Почетак и грађевински ритуали

У реалном свету на овој представи су, између осталог, базирани грађевински ритуали. Како би утицали на успех грађевинских радова, у градским срединама Европе, познат је обичај према коме се пре постављања темеља свечано улије вино или укопа неки предмет у земљу. У селима је обичај да се на почетку градње нове куће укопају у земљу глава петла, новац или други предмети са симболичним значењем, да би се срећно и здраво у кући живело (уп. на пример Кабеј 1966: 333–387). Тај ритуал симболише приношење жртве боговима, који ће заштитити дом. Деловања те врсте су посебно важна у изградњи цркава, манастира, мостова, тврђава, замкова или других грађевина од великог значаја. У старо време, пред почетак грађевинских радова, било је потребно жртвовати људски живот демонима другог света, како би се отклонила оштећења и осигурала трајност грађевине.

Већ у време неолита у свим деловима света је било распрострањено приношење жртава. Замисао при томе је била да човек кроз градњу сваког новог објекта улази у свет духова *другог света*, што они сматрају недопустивом охолошћу. У циљу помирења са њима човек треба да принесе жртву. На тај начин ствара контакт са њима и осигурава трајност своје творевине. Из тог веровања следи стара представа да су зидови који су подизани из утробе Мајке Земље свети и јединствени; они су били посвећени одређеним боговима. Било је, исто тако, уобичајено да се као жртва боговима у темељ грађевине зазидају живи људи или животиње (уп. између осталог Клусеман 1919; Мегас 1976; Зеленин 2004: 145–175).

Народна предања приповедају о натприродним духовима, који управљају грађевинским активностима и стабилношћу зидова; у том контексту су, између осталог, настали митови о изградњи зидова Јерихона и Тебе или

[1] Уп. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8065/%D0%91%D0%AB%D0%A2%D0%98%D0%95.

темеља Рима. У аграрним друштвима Балкана, сећање на тај ритуал најјасније је изражено у веровању и у баладама о градбеној жртви.

Балада о градбеној жртви

Као ниједно друго предање, баладе о градбеној жртви су остале у колективном сећању свих етничких група Југоисточне Европе. Те баладе су распрострањене у многобројним варијантима од Кипра и Кападокије у Малој Азији, преко земаља балканског региона, до Трансилваније и Мађарске (уп. Варгјас 1967: 174 и сл.). Сиже баладе је следећи: мајстори почињу са градњом једне значајне зграде, међутим, радови никако не могу да напредују: све шта граде преко дана разруши се ноћу. За решење тог проблема постоји само један поступак, о коме мајсторе информише један посредник или једна посредница између „овог" и „оног" света – птица или дух реке, један глас са неба или један старац. Гласник може бити и појава у сну или одређени знак. А решење постоји у следећем: духови „оног" света траже људску жртву.

У југоисточно-европским баладама градбена жртва је најчешће жена. Жена мајстора (понекад најмлађег) треба да се узида у темељ грађевине. Само под условом да се то уради, зидине зграде ће опстати. Потенцијална жртва, која ништа не зна о овом плану, иде ка месту предвиђених трагичних догађаја и добровољно дозвољава да је мајстори преваром зазидају, као, на пример, у познатој српској песми „Зидање Скадра". У центру приповедања стоји застрашујући опис зазидавања, при чему камен за каменом стеже обруч око несрећне жене (обично је мајка-дојиља), док на крају не остане заувек у тами (детаљније о томе Шуберт 2002: 79–909).

Може се претпоставити да су социјалне и културне околности балканског патријархата и карактеристичне улоге полова у њему до извесне мере утицали на то да је у балади жртва обично жена. Неку улогу у томе је, исто тако, имала, у аграрној средини раширена, матристичка традиција, односно култ земље као *велике мајке*. У центру ове традиције налази се веровање да Мајка Земља производи и репродукује, храни и штити, а у исто време и све узима у себе. У том смислу зазиђивање жене у темеље зграде интерпретира се као враћање женске жртве у њена недра, што је неопходно да би градња остала трајна.

За разлику од зазиђивања жене, у босанским градбеним баладама при постављању темеља жртвују се близанци, девојчица *Стоја* и дечак *Остоја*[2]. Једна од најпознатијих песама у којој се о томе приповеда је „Zidanje ćuprije u Višegradu" (в. изм. осталог Бутуровић 1997: 115–120).

У овој песми Махмуд-паша реши да гради мост на Дрини и пошаље мајстора Митра у Вишеград, како би тамо изнајмио 300 мајстора и 1000 помоћника за изградњу моста. Митар објашњава паши да су за реализацију

[2] Ова имена се односе на глагол *стојати* и следствено томе симболизују стабилност.

тог плана потребна огромна средства. Махмуд-паша обећава да ће обезбедити све шта је потребно. Митар јашући коња одлази у Вишеград и тера га у Дрину да би добио утисак о реци. Коњ одједном стане као укопан. Митар му ставља амулет паше Махмуда око врата да би га покренуо. И, заиста, коњ искочи на обалу. Али, одједном се ту појави вила с намером да удави Митра и његовог коња. Митар отпоче борбу с вилом и умало јој не одсече главу, кад она, да би се спасла, предложи да закључе побратимство и обећава да ће му помоћи у изградњи моста. Митар је после градио мост седам година, но све шта сагради дању, разруши се ноћу. Махмуд-паша га подсећа на обећање виле, али она најави да му не може помоћи, јер су јој сестре то забраниле. Саветује Митру да нађе близанце са именом Стоја и Остоја и да их зазида у мост. Митар је послушао савет, и градња моста је успешно завршена. У деветој години Дрина се буни и постаје немирна, а паша поново треба да плати данак како би смирио реку.

Балада о градбеној жртви у интерпретацији Иве Андрића

Мотив моста, а и сам мост, имао је посебну привлачност и важно значење за Иву Андрића. Занимао га је *смисао моста* као јединствене творевине ума и руке човека. У есеју „Мостови" (1933) пише следеће:

> Од свега што човек у животном нагону подиже и гради, ништа није у мојим очима боље и вредније од мостова. Они су важнији од кућа, светији, општији од храмова. Свачији и према сваком једнаки, корисни, подигнути увек смислено, на месту на коме се укрштава највећи број људских потреба, истрајнији су од других грађевина и не служе ничем што је тајно и зло (Андрић 2004а: 63).

Из ове перспективе специфична босанска варијанта градбене баладе је Андрића без сумње мотивисала у његовом књижевном стварању. Балада као и веровања везана за баладу, што значи и мит, послужили су му као полазна тачка у пројектовању његових дела, али, у исто време, мост у Андрићевој књижевној адаптацији, далеко превазилази поруку пренесену баладом. Андрић, наиме, у својој поетици и у систему мотивације остаје веран реализму; митско се код њега са речима Петра Џаџића јавља као *имлицитно* митологизирање (Џаџић 1995: 58) у коме митско-легендарно често само служи као извор метафоричне алузивности, описивању необичних, случајних околности или цикличне организације времена (Џаџић 1995: 61–63).

Мост се налази у центру приповедања у два дела Иве Андрића: у роману *На Дрини ћуприја* (1945), и у приповеци „Мост на Жепи" (1925).

На Дрини ћуприја

Роман описује историјски период који обухвата око четири века – почевши са временом процвата Отоманске империје, када је територија око Дрине ушла у њен састав, до почетка XX века, када је 1914. године дошло до Сарајевског атентата, односно када је почео Први светски рат.

Аутор у 24 поглавља приказује најважније реалне догађаје у историји региона око Дрине. У приповедању митско, као што је речено, игра експлицитну, али и имплицитну улогу. Мост је у роману – интегрирајући, у метафоричном смислу и митски центар, а у исто време и нем сведок догађаја. Мост је, и више од тога, не само центар романа у суштинском, него и у филозофском смислу – али о томе касније.

Роман почиње детаљним описом вишеградске околине и реално постојећег моста, који се налази у близини границе између Босне и Херцеговине и Србије, изграђен по наређењу историјске личности, везира Мехмед-паше, и представља једну од врхунских грађевина османске архитектуре. О грађењу моста у народу је распрострањено предање, које Андрић описује на следећи начин:

> Знали су да је градњу ометала вила бродарица, као што је одувек и свуда понеко ометао сваку градњу, и ноћу рушила оно што је дању сграђено. Док није 'нешто' проговорило из воде и саветовало Раду Неимару да нађе двоје нејаке деце, близнади, брата и сестру, Стоју и Остоју по имену, и да их узида у средње стубове моста. Одмах је почело тражење такве деце по целој Босни. Обећана је награда ономе ко их нађе и доведе (Андрић 2002: 9).

Као што се може већ из овог описа видети, митско код Адрића добија квалитет приче која кружи као гласина. Даље наратор саопштава: људи су нашли новорођене близанце Стоју и Остоју, међутим, њихова мајка не може да се растане од њих и прати их до моста. Приликом узиђивања деце у мост, градитељ Раде је, по предању, оставио рупе у заштитним стубовима, кроз које несрећна мајка може да храни своју жртвовану децу.

> Као спомен на то – пише Андрић – већ стотинама година тече из зида мајчино млеко. То су они бели, танки млазеви, што у одређено доба године цуре из беспрекорних састава-ка, и види им се неизбрисив траг на камену (Исто: 9).

Андрић репродукује усмено предање о градбеној жртви, но, он га у исто време демитологизује и супротставља материјалистички оријентисаној реалности:

> Те млечне трагове по стубовима стружу људи и продају као лековит прах женама које после порођаја немају млека (Исто).

Књижевна критика је често наглашавала везу између митског и реалног као карактеристичну црту књижевног мајсторства Андрића (Клоси 1991: 71). Са оваквим закључком можемо се само делимично сложити, јер између митског и реалног код Андрића не постоји веза органске врсте. Овде Андрић језгро мита не адаптира у складу са промењеним временским и контекстуалним

околностима, него му прича о градбеној жртви само служи као „позадина за истицање", коју претвара у друго, „истинско" приповедање о изградњи моста, о оптерећености почетка и приношењу жртве.

Петар Џаџић, који темељно и у свим контекстима истражује улогу митског у Андрићевом делу, указује на чињеницу демистификације легенде кад год се она пореди са стварношћу (Џаџић 1995: 265). У исто време сматра да је легенда претекст за својеврсну фантастику, за магијски релизам који релативизује стварност из рационалистичких представа о њој (Џаџић 1995: 273). Ми бисмо релативизовали то мишљење. Могли бисмо да се сложимо са мишљењем аутора Ардијана Клосија да Андрић у свом начину представљања жртве чак жели да се „ослободи" од митског. Клоси пише:

> Тај, који зна варијанте баладе о градбеној жртви у записима Караџића или других скупљача фолклора, без сумње ће бити разочаран кад чита суви начин описивања Андрића. Код њега се ништа не каже о неизбежности и трагичности хтонског жртвоприношења, ни о тамној поезији мита, чак нема ни упут на то да је овде реч о врло старом мотиву; као да се препричавају стари митови Грчке у форми резимираних бајки (Клоси 1991: 74).

У роману Иве Андрића постајемо сведоци грађевинских радова, много више компликованих, проблематичних и мучних него у балади. Изградња моста је врло дуготрајан и болан процес који тражи много жртава, проузрокује жалост и тугу. Она је поетско оваплоћење историјске трагедије Босне, која се одражава и на судбину великог везира.

На почетку романа прича се о томе како десетогодишњег дечака 1516. године из села Соколовића спроводе у Стамбол да тамо добије одговарајуће образовање и постане јаничар. Момак у Отоманској империји напредује до звања великог везира. Под именом Мехмед-паша Соколовић живи у раскоши и с годинама много заборавља, али не и то одакле потиче: сећање на родни крај му увек изазива бол у грудима. Да би превазишао тужна сећања на свој завичај, одлучује да изгради један мост у Вишеграду, као поклон становништву тога краја, али и грађевину која ће допринети његовој слави.

Радови на мосту почињу у другом поглављу романа, а завршавају се у четвртом. Исте године када се у везировој глави родила идеја о градњи моста, у касабу су дошли његови људи. Почеле су велике припреме. Убрзо су стигли и мајстори Абидага и Тосун Ефенди. Главни мајстор Абидага је бескрупулозан и бруталан надзорник, који задаје хришћанима, али и Турцима велики страх. Абидага безобзирно присиљава хришћане из ближе и даље околине на кулук. А онога који то одбије, чека ужасна судбина: вешање, набијање на колац или одсецање главе.

> Ово је трећа јесен како народ кулучи на мосту, а ни по чему не може да се види да посао одмиче и да се ближи крај овој невољи. Јесен је већ увелико; опало лишће, пропиштали путеви од кише, Дрина надошла и мутна, а гола стрњишта пуна тромих врана. Али Абидага не обуставља радове. На оскудном новембарском сунцу вуку сељаци дрво и камен, шљапћу босим ногама или 'крвавим' опанцима по раскаљаном путу, зноје се од напора и зебу од ветра... Над свима лебди Абидагин зелени штап (Андрић 2002: 29).

Исцрпљен тешким кулуком, народ, предвођен сељаком Радисавом, одлучује да „обесмисли" градњу моста и тако оконча своје муке. Оно што би дању саградили ноћу би сами, сопственим снагама, разрушили.

За разлику од народног предања по коме „вила ноћу разграђује", у овом случају градњу не спречавају силе *другог света*, него принудно поробљени хришћани, који се супротстављају деспотизму и насиљу отоманске власти. Овде се Андрић поново враћа балади о приношењу жртве и служи се њеним митским садржајем, укључујући је у планове сељака Радисава у виду намерно раширене гласине:

> Тако се тих првих јесењих дана пронео глас, најпре међу радницима па затим и по касаби, да се вила бродарица умешала у посао на ћуприји, да руши и разваљује преконоћ што се за дан сагради, и да од градње неће моћи ништа бити. У исто време почеле су заиста преко ноћи да се јављају необјашњиве штете на зајаженим местима, па и на самим зидарским радовима. Алат који су зидари досад остављали на започетим крајњим стубовима почео је да се губи и нестаје, земљани радови да се проваљују и осипају (Исто: 33).

Но, тај процес Андрић, ипак, коментарише са дистанцом:

> Народ лако измишља приче и брзо их шири, а стварност се чудно и нераздељиво меша и преплиће са причама. Сељаци који су ноћу слушали гуслара причали су да је вила која руши градњу поручила Абидаги да неће престати са рушењем док се не узидају у темеље двоје деце близнади, брата и сестру, Стоју и Остоју по имену (Исто: 34).

Дистанца постаје још приметнија у опису жестоке судбине ментално болесне и глуве девојке која живи у селу изнад Вишеграда. Она остаје трудна и после извесног времена рађа мртве близанце. Људи је убеђују да су њену децу узидали у темеље моста и она у очајању иде да тамо тражи своју децу. Мит и реалност су у овој сцени супротстављени. У даљем контексту употреба мита у реалном животу доводи до неизрецивог страдања:

> Људи су је посматрали са чуђењем или гонили да не смета при раду. Видећи да не разумеју шта хоће, она је раскопчавала грубу сељачку кошуљу и показивала им дојке, болне и набрекле, на којима су брадавице већ почеле да пуцају и крваре од млека које је неодољиво надолазило. Нико није знао како да јој помогне и објасни да њена деца нису узидана у мост (Исто: 34–35).

Не верујући у гласине ни у приче о вили бродарици, Абидага издаје наредбу да се нађу кривци за разрушавање моста. Убрзо су ухапсили Радисава и ставили га на жестоке муке, натеравши раднике и читав град да присуствују зверском спектаклу у коме Циганин Мерџан притиска усијане вериге на Радисављеве груди и клештима му чупа нокте на ногама, а затим га набију на колац и остављају да издахне на њему. Када његово тело желе да баце псима као храну, неколико хришћана поткупљује џелата и они тајно сахрањују Радисава на обали Дрине.

Детаљни опис саможртвовања Радисава за изградњу моста подсећа на распеће Христово, о чему је већ било речи у литератури. Писац у свим фазама страдања, а и на његовом крају Радисава подиже у митске сфере; он као мученик постаје центар новог мита:

> Међу Србима на Мејдану, жене су причале како су виле сахраниле мртво тело несрећног Радисава под Бутковим стијенама, и како ноћу пада с неба обилна светлост на његов гроб: хиљаде хиљада запаљених свећа које пламсају и дрхте, на дугом низу од неба до земље. Виделе су их кроз сузе (Исто: 62).

После тога, међутим, завршавају се и злочини Абидаге. Велики везир добија информације о његовом жестоком понашању према радницима и о проневери средстава, предвиђених за градњу. Абидага је отеран а на његово место долази Ариф-бег.

На крају треће године, грађевински радови траже последњу жртву – несрећа се догодила када је, приликом подизања каменог блока, уже на дизалици пукло. Блок је пао преко трбуха помоћника главног мајстора – кога су сви звали Арапин, а иначе је био прави црнац. Арапиново тело камен је пресекао на два дела. Доња половина тела заувек је остала у темељу моста; а његов горњи део свечано су сахранили. По мишљењу Џаџића средњи стуб као најважнији део моста има реалистичко као и митско значење: *случајно* уграђена жртва у средњи стуб моста у митском смислу симболише жртву демону подземног света (Џаџић 1995: 59–60).

После пет година неуморног труда и рада, чудо човековог мајсторства, мост преко Дрине је завршен: камени мост с једанаест лукова и распоном од око 250 корака. Лепота моста превазилазила је сва очекивања и све што су становници Вишеграда икад видели:

> Многи су одлазили далеко низ реку, пола сата хода до Калате или Мезалина, и отуд посматрали мост, који се истицао, бео и лак, са својих једанаест лукова неједнаке величине, као чудна арабеска на зеленој води, међу тамним брдима (Исто: 72).

Од тог времена средњи део моста – врата (односно, како Андрић пише, капија) – постаје центар живота у Вишеграду. Све се у току времена мења, а „споља је савршена камена зграда изгледала још увек непромењена, мирна и неуништива у својој лепоти" (Исто: 80); „смисао и суштина његовог постојања као да су били у његовој сталности" (Исто: 77). Свезнајући приповедач изнова у лирском тону дочарава постојаност, трајност, непромењеност и непроменљивост, као и лепоту моста. Он, по речима Џаџића, „слави мост" (Џаџић 1995: 217).

Мост у делу Иве Андрића је књижевни израз човекове тежње ка савршенству, трајности и лепоти, која је, из разних разлога, на почетку везана за велике жртве. Бескрајне муке су цена изградње моста, једног архитектонског мајсторства. Андрићева уметничка порука далеко превазилази микрокосмос Вишеграда, а такође и смисао народне градбене баладе. Његова порука се тиче макрокосмоса и човековог понашања у њему. У том смислу основно тумачење би било да човек треба да носи и да савлада „терет почетка", јер тако ће бити награђен за сав труд и све муке.

Мост се, као симбол стабилности и трајности у даљем току романа, међутим, у извесном смислу, приближава реалној коначности људског живота и пролазности свега у свету.

После завршетка моста, није прошло много времена, а Мехмед-пашу Соколовића је убио један дервиш. Његова задужбина, чувени мост на Дрини, три века после великог везира, ипак страда 1914. године, када га је, током борби, аустроугарска војска хаубицама бомбардовала. Тачније, пре свог повлачења, војска је разнела седми потпорни стуб. Мост се затим урушио између шестог и осмог суба.

Иво Андрић је у свом роману убедљиво литерализовао циљ стваралачких начела у животу човека, који поставља и самом себи:

> Уверен сам да је већина од нас од почетка ударила себи сувише мален и сувише близ циљ, и да је више и боље могла од онога што је желела да удари и постигне. Желите много, тежите смело и далеко и високо, јер високи циљеви откривају и умногостручавају снаге у нама (Андрић 2004б: 245–246).

„Мост на Жепи”

Приповетка „Мост на Жепи” је први пут објављена 1925. године. Она је по мишљењу Петра Џаџића метафизичка претеча за мост на Дрини (Џаџић 1995: 243). Критичари једногласно хвале ову кратку, но врло импресивну и уметнички најуспелију Андрићеву причу. Андрић и у овом делу тематизује „оптерећеност почетка” у вези са изградњом моста.

У епилогу, у којем се приповедач удаљава од ранијег аукторијалног приповедања, он говори о себи у трећем лицу, обавештавајући и о томе, како и када је решио да запише ту приповетку:

> Онај који ово прича, први је који је дошао на мисао да му испита и сазна постанак. То је било једног вечера кад се враћао из планине, и уморан, сео поред камените ограде на мосту. Били су врели летњи дани, али прохладне ноћи. Кад се наслонио леђима на камен, осети да је још топал од дневне жеге. Човек је био знојан, а са Дрине је долазио хладан ветар; пријатан и чудан је био додир топлог клесаног камена. Одмах се споразумеше. Тада је одлучио да му напише историју (Андрић 2004в: 38).

Тај додир приповедача са топлином камена омогућује да се осети прелазни карактер приче, а с друге стране, инспирише његову машту и изазива у њему жељу да оживи историју почетка тог моста и опише људе који учествују у његовој изградњи.

Приповедач говори о судбини две личности: великог везира Јусуфа и извесног, тајанственог Италијана, неимара у Отоманској империји. Везир, по рођењу из Босне, постао је жртва једне интриге и пао је у немилост. Током заточеништва, почео је да размишља о свом животу о родбини и родном крају, одакле су га као деветогодишњег дечака одвели у Цариград. Већ у том опису аутор наговештава комплексност односа између успеха и жртве.

По срећном повратку из заточеништва, Јусуф реши да подигне мост на Жепи и, за тај пројекат, унајмљује једног Италијана – неимара, који је изгледао „погнут и сед, а румен и младолик у лицу”. Италијан је имао искуства јер је већ градио неколико мостова у околини Цариграда.

Неимар је аскетски архитекта, који изградњу моста сматра задатком свог живота. Током градње није желео да живи ни у Вишеграду, ни у једном од православних домова поред Жепе, него је изградио за себе једну брвнару на узвисини. Тамо је живео усамљено и одвојено од света, као и Јусуф, и данонoћно радио. Основни део радова је већ био завршен, кад одједном у планини дође до провале облака; замути се и набуја Жепа и саграђено уништи. Овде аутор само кратко помиње мит о жртвоприношењу, али не улази у детаље:

> Међу радницима и у народу пође шапат да Жепа не да моста на се (Исто: 33).

Упркос томе неимар продужава радове, како би успешно завршио градњу. Радови само зими престају. Радници тада одлазе својим кућама, а неимар и даље остаје да зимује у својој кућици, сам и изолован, „поваздан погнут над својим плановима и рачунима".

Још пре Ђурђевдана зидари се враћају и настављају радове, које средином лета завршавају. Чудесна је та грађевина:

> Дуго нису очи могле да се привикну на тај лук смишљених и танких линија, који изгледа као да је у лету само запео за тај оштри мрки крш, пун кукриковине и павите, и да ће првом приликом наставити лет и ишчезнути (Исто: 34).

Читалац би могао да очекује да ће неимар прославити свој успех, али он, после исплате радника, не окрећући се ка мосту, одлази назад за Цариград. За обављени посао је добио само четвртину свог хонорара. По селима су се ширили гласине да је неимар једна натприродна личност. У међувремену, на путу, неимар се разболи од куге. Последњим снагама он успева да стигне до болнице италијанских фрањеваца у Цариграду. Сутрадан је издахнуо на рукама једног фратра.

До везира стиже вест о његовој смрти, после чега су му предали рачуне и цртеже новог моста. Везир је затим, после дугог размишљања, одлучио да се један део преосталог неимаровог хонорара да болници, а друга два једној задужбини за сиротињу. Сам везир је пао у депресију, постављајући себи мучно питање: у чему се састоји смисао човековог, па и његовог живота. У овом психичком стању чита хронограм моста који му је предложио један млад, духовит учитељ из Цариграда:

> Кад *Добра Управа* и *Племенита Вештина*
> Пружише руку једна другој,
> Настаде овај красни мост,
> Радост поданика и дика Јусуфова
> На оба света (Исто: 36).

Испод хронограма се налази везиров печат у овалу, подељен на два поља, са следећим текстовима: „Јусуф Ибрахим, истински роб божји" и „У њутању је сигурност" (Исто: 36).

Везир је дуго размишљао о овим речима и о њиховој бесмислености, узимајући у обзир сиромаштво у свету и посебно у „мрачној земљи" Босни. На крају је избрисао оба текста. На тај начин мост остаје без имена и без знака.

И у овој приповеци Андрић развија своје виђење стварања и жртве. Неимар представља стварајућег, креативног човека: живи да би стварао и ствара да би живео. Оно што Андрић поручује овом приповетком може се сагледати у следећем: високе циљеве човек не може да постигне без жртава, без саможртвовања, упркос томе, што је свестан и тога да је успех, као и све друго у свету, пролазан. Није случајно то што неимара као и великог везира Андрић оставља без трагова који би подсећали на њих: они су разумели суштину живота и неопходност скромности.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 2002: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд: Народна књига – Алфа.

Андрић 2004а: I. Andrić, *Staze, lica, predeli*, Beograd: Dereta.

Андрић 2004б: I. Andrić, *Znakovi pored puta*, Beograd: Dereta.

Андрић 2004в: I. Andrić, *Most na Žepi*, Beograd: Dereta.

Бутуровић1997: Đ. Buturović, *Antologija bošnjačke usmene epike*: ALEF.

Кабеј 1966: E. Çabej, Sitten und Bräuche der Albaner, у: *Südost-Forschungen* XXV, München: Oldenbourg Verlag.

Џаџић 1995: П. Џаџић, *Митско у Андрићевом делу. Храстова греда у каменој капији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Клоси 1991: A. Klosi, *Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadaré. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs*, München: Otto Sagner.

Клуземан 1919: K. Klusemann, *Das Bauopfer. Eine ethnographisch-prähistorisch-linguistische Studie*, Graz-Hamburg.

Мегас 1976: G. A. Megas, *Die Ballade von der Arta-Brücke*, Thessaloniki.

Шуберт 2002: G. Schubert, Mythos und Realität in südosteuropäischen Balladen vom Bauopfer, у: *Zeitschrift für Balkanologie* 38 (2002), 79–90.

Варгјас 1967: L. Vargyas, *Researches into the Mediaeval History of Folk Ballad*, Budapest: Akadémiai Kiadó.

Зеленин 2004: Д. К. Зеленин, Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов, у: *Избранные труды. Статьи по духовной культуре*, 1934–1954 Дмитрия Константиновича Зеленина, Москва: „Индрик”, 145–175.

Gabriiella Schubert

BURDEN OF THE BEGINNING – THE BUILDING SACRIFICE IN THE INTERPRETATION OF IVO ANDRIĆ

(Summary)

The beginning is given an extraordinary meaning, because it determines, (that is to say, influences) the progression of all thought and action, both in a positive and negative sense. This is especially true in the construction of churches, monasteries, bridges, fortifications, castles, or other important building projects. In the old times it was essential to offer up sacrifices to the transcendent forces when beginning a building activity in order to avert any damages that one might have expected to come from them. In this article, the mythical images associated with this and their folkloric expression in ballads about the building sacrifice will be unpacked in order then to delve further into their literarisation in the works of Ivo Andrić. Andrić thematizes the „Burden of the Beginning" in connection with the activity of bridge construction primarily in two works: in the novel *The Bridge over the Drina* (1945), for which he was awarded the Nobel Prize for Literature in 1961, and the story *The Bridge over the Žepa* (1925).

821.163.41.09-31 Ненадић, Д.

Milica JAKÓBIEC-SEMKOWOWA*
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej

Оригинални научни рад
Примљен: 16. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

КО ЈЕ ОБИЛИЋ У НЕНАДИЋЕВОМ *РОМАНУ О ОБИЛИЋУ*

Циљ овог рада је да докаже до које је мере савремени аутор Добрило Ненадић користио народну епску традицију и скромне историјске податке за карактеристику главног хероја *Романа о Обилићу* (1990) и каквим се приповедачким средствима послужио да се приближи историјском и психолошком реализму без икаквих постмодернистичких додатака. Херојски чин и смрт Милоша Обилића – једва споменути – последице су његовог живота и службе Лазару и отаџбини.

Кључне речи: историјски роман, легенда, епска традиција, приповедање, Милош Обилић, Косовски бој.

Историјски роман, непрекидно популаран почетком 21. века, после постмодернистичке револуције, може имати разне облике, а аутори радо истичу запажања посвећена раду на темама из прошлости. Истакнута пољска списатељица – Олга Токарчук – већ у барокно развијеном наслову своје најновије књиге најављује: „Јакубове књиге". Велико путовање преко седам граница, пет језика, три велике религије, не рачунајући те мале које причају „умрли", а „ауторка" допуњује методом конјуктуре – из различитих књига преузето а такође потпомогнуто имагинацијом која је највећи природни ДАР човека" (Токарчук 2014). Још конкретније објашњава свој начин грађења историјског романа друга савремена пољска ауторка обимних историјских романа Елжбјета Херезињска представљајући свој ауторски рецепт, који захтева пажљиву употребу грађења неколико слојева. „Први од њих је фактографска окосница на коју стављам главног јунака. Ако је аутентичан – краљ, папа – морам искористити читаву његову биографију, све што се даје уловити. После иде следећи филтер: костим, реквизити, менталитет, сексуалност, религиозност. А после, на крају, треба главног јунака јако шутнути. Не волим

* milica.semkova@gmail.com

књиге чији се аутори размећу знањем историјских детаља, али којима недостаје енергије за креирање пунокрвног јунака" (Херезињска 2015).

Када је реч о Ненадићевом *Роману о Обилићу*, имамо ипак изузетан случај: наспрам историјског романа штампаног 1990. године стоји не толико историја колико мит. Штавише: поред мита такође и низ историјских књижевних дела, дуга књижевна традиција. Међутим у давној српској прози посвећеној косовској проблематици – према Богуславу Зјелињском – преовлађује митологизација; аутори се прихватају месијанских идеја, презентирају, проширују и поново оживљавају народне митове (уп. Зјелињски 1998). Предмет овог излагања је ипак другачији: то је херој, без сумње једна од најважнијих личности косовског мита, по којој могло би се говорити о *Милошици* или *Милошијади* (уп. В. Ђурић 1989: 238).

Да би се могло одговорити на насловно питање треба прво објаснити какав је главни извор података о херојy, тј. каквим се приповедачким средствима служи аутор романа, а Добрило Ненадић је доказао још раније да му нове технике приповедања нису стране. У традиционалном историјском роману, од Валтер Скота почевши, владао је свезнајући приповедач који не припада приказаној стварности. Главни херој могао се упознати захваљујући непосредним приповедачким запажањима која су се тицала спољашњег изгледа, понашања, али такође мисли и осећања. На посредан начин главни лик романа је карактерисан током акције: у релацијама са другим јунацима и у радњи. Овај класични тип карактеризације хероја историјског романа захтевао је од аутора – ако је хтео да буде веродостојан – да скупи све могуће историјске податке – и око њих исплете низ допуњујућих елемената. Еволуција овог начина приповедања почела је већ у златно доба развоја романа увођењем приповедача који припада приказаној стварности, а у другој половини 20. века је све чешће еволуирала у правцу умањивања улоге свезнајућег приповедача у корист или фиктивног ауторског субјекта или приповедача који припада приказаној стварности, као један од учесника радње са свим ограничењима везаним за порекло, друштвени положај, образовање итд. На тај начин историју у роману чине не само догађаји већ и „оно што се о њима говори и пише", што у односу на далеку прошлост значи и коришћење народне усмене традиције (уп. Вуковић 1992–1996).

У првом Ненадићевом роману *Доротеј* (1977) приповедање је подељено међу неколико учесника збивања – насловни херој није ниједном доспео до гласа. „Техника многих тачака гледишта" (уп. Кањевска, Легежињска 2002: 81), поред приповедања неутралног посматрача и унутрашњих монолога многих ликова, присутна такође у *Роману о Обилићу*, омогућава карактеризацију главног јунака у широкој перспективи, у разним људским скупинама и разним ситуацијама. И мада су опсервације многих приповедача често оптерећене личним предрасудама или драматичношћу ситуације – као резултат главна личност појављује се као пунокрвни јунак смештен у своје време и средину. Изабран начин приповедања помаже да књижевни лик Милоша Обилића у Ненадићевом роману постаје реалистичка слика живог човека који је свесно изабрао своје место у животу и своју улогу у Косовској бици.

Концепција главног јунака Ненадићевог романа ослања се два круга традиције: писану и усмену; на историју и фолклор, што не значи да није међу њима било узајамних утицаја и условљености. Историјски извори су, као што је познато, врло скромни и много пута анализирани пошто припадају великој теми Косовског боја[1]. Репрезентативни и сажети преглед огромне литературе посвећене овој бици и месту Милоша Обилића у њој доноси, свеже изашла из штампе, пољска књига познањских историчара: Илоне Чамањске и Јана Лесјног (Чамањска, Лесни, 2015).

Међутим, много важнији за функционисање романа у наше доба је однос према легенди, јер су косовска легенда и Милош у њој стално присутни у народној свести. Да је ово присуство живо и данас сведочи обиман избор фолклорних текстова о Милошу који је прошле године приредио Стево Ћосовић (Ћосовић 2014). Књига садржи, поред јуначких песама, такође и прозу разних жанрова и одломке историјских хроника и путописа које – према приређивачу – „поред умјетничке вриједности садрже изворна објашњења о догађајима који су обиљежени јунаштвом Милоша Обилића и легендом о његовом подвигу" (Ћосовић 2014: 149). Четврту целину антологије чине фрагменти средњовековних текстова, преузети из књиге Војислава Ђурића *Косовски бој у српској књижевности* (Ђурић 1990), који се сматрају коначним обликом косовске легенде. Редослед сабраних текстова, међутим, дат је у инверзији у односу на време настанка. Одмах после битке има само „епски стилизованих фрагмената теме у писаним изворима", али историјских чињеница које су се „путем мотивских и језичко-стилских образаца транспоновале у поезију, чему је помогла и универзалност саме теме". „Косовска епика јавља се у време када свест о држави, припадности тој држави, и свест о витешкој дужности према њој постоји у сваком појединцу, и када еп представља историјско памћење народа у размерама јуначке идеализације" (Милошевић-Ђорђевић**).** Констатација Наде Милошевић-Ђорђевић у истој мери важи за развој народног епа као и за место косовске легенде у наше доба, чему је доказ Ћосовићев предговор „Српски јунак Милош Обилић" са цитатом из *Слова о кнезу Лазару* Данила Трећег на почетку. Добро припремљена антологија текстова са лепо изабраним илустрацијама, намењена за ширу читалачку публику (што се може разумети и у другом правцу – одговарајућа очекивањима читалаца), биће овде полазна тачка за упоређивање слике Ненадовићевог Милоша Обилића са традиционалном сликом српског хероја.

У *Роману о Обилићу*, као и у фолклорним текстовима, о спољашњем изгледу јунака скоро да нема информација које би дозволиле да се нацрта његов портрет. Као што је доказано на другом месту, телесност словенских хероја јуначких песама (руских билина, украјинских дума и српских песама) „манифестује се пре свега у поступцима, у радњи. Неопредељена ближе 'љепота' види се углавном у богатом оделу и стасу. [...] Физичкој снази често потпомажу натприродне силе" (Јакубјец-Семковова 2011: 92). Ове особине

[1] Најважније изворе је сабрао Милорад Ђурић у књизи о Косовском боју, додајући разматрања Тихомира Остојића, Павла Поповића и Стојана Новаковића, а такође есеје о последицама Косовске битке Владимира Ћоровића, Паде Михаљчића и Војислава Ђурића (Ђурић 1989).

портретисања словенских хероја поклапају се са сликом западноевропског идеала средњовековног витеза (уп. Осовска 2000).

Код Ненадовићевог Милоша Обилића на први поглед се виде „боре над обрвама" које сведоче да није млад. На другом месту се каже како „ближи се јесени". Његов слуга Папан мисли: „Мушкарац је, здрав је и снажан, у најбољим годинама" (Ненадић 2007: 236). Прави доказ Милошевог здравља је купање и пливање у леденој и прљавој води реке Мораве, а дуга путовања на коњу сведоче о физичкој снази. Неустрашиву храброст и вештину доказује када на сплаву први пролази Дрину показујући пут босанској војсци која се спрема на Косово. Али већ на другом брегу „обузима га ледена дрхтавица и јака главобоља" (Ненадић 2007: 232) јер зна да је био у питању не само његов живот, већ и помоћ Босанаца коју је очекивао Лазар.

У фолклору, а пре свега у јуначким песмама, у првом плану је његова скоро надљудска снага: у песми „Милош у Латинима" боравећи у Котору пребацује „перни буздован" преко цркве Св. Димитрија (Ћосовић 2007: 38–39), у песми „Слуга Милутин" тешко рањен посланик из Косова прича да Милош „згуби турског цар-Мурата / и Турака дванаест хиљада" (Ћосовић 2007: 57). Хиперболизација хероја, потпуно разумљива у јуначким песмама, у народној прози добија облик ближи фантастици. Натприродне физичке могућности су – према народном мишљењу – последица натприродног порекла јунака.

У Ненадићевој слици јунака, међутим, има и невитешких црта: Милош осећа умор, поспаност, тежину „нанизаних година" („године, Обилићу, године! Шапнуо је себи", Ненадић 2007: 100), понекад је „скоро мртав од премора". На другом месту се каже да у 43. години, „тело му је пуно модрица, а душа болних посекотина" (Ненадић 2007: 109).

У ауторском току приповедања само једном се помиње Милошево одело – кад иде у село да запроси младу Ковиљку у коју се загледао „као последњи себарски простак": „Притегао је кожни појас, утегнуо је сјактаве украсе на прсима, повукао прсте кроз косу, нахерио улево капу по гизделничком начину, уравнао бркове, загладио браду, удесио се" (Ненадић 2007: 113). Овај кратак опис је паралелан са традиционалном, најпознатијом катактеризацијом Милошевог изгледа из „Косовке Девојке": „Кад се шета војвода Милошу / красан јунак на овоме свету, / сабља му се по калдрми вуче, / свилен каплак, оковано перје, / на јунаку коласта аздија, / око врата свилена марама" (Ћосовић 2014: 61–63), али треба додати да су истим речима у овој песми окарактерисани и Милошеви побратими: Милан Топлица и Иван Косанчић.

На неколико места се чак помиње да се Милош не разликује од других лица из Лазаревог круга: „Није био невидљив. Био је неизразит. Ништа на његовом лицу се није дало запамтити, ниједна црта, ни нос, ни уста, ни облик чела или јагодица, или браде. Нити је смрдео, нити мирисао." (Ненадић 2007: 88). У присуству кнеза одазива се „непамтљивим гласом". Исто тако, турски вођа Уроглу, чији је монолог два пута уведен у приповедање, сматра да опасни Србин који планира и покреће многе окршаје са Турцима: „Неупадљив је. Не разликује се од других [...]. По лицу, одећи, понашању и говору нећеш га открити" (Ненадић 2007: 169). Ову особину спољашног изгледа корис-

ти Ненадовићев Милош – у младости познат по витешким заслугама – када постаје Лазарев шпијун. Захваљујући храбрости, интелигенцији и познавању многих језика и обичаја допире до разних турских средина, прерушавање му дозвољава контакт са људима који су за њега интересантни.

Највише нејасноћа везаних за Обилића тиче се његовог порекла. Пошто се у историјским изворима Милошево име без икаквих објашњења појављује много касније него опис његовог херојског поступка, проблем имена и порекла је отварао широко поље за фантазију. Реалистички приступ историји који је изабрао Ненадић искључује све приче о натприродним догађајима везаним за његово рођење и детињство. А има ових прича много. Тако, у песми „Милош Обилић змајски син", већ у наслову се показује ко му је отац, у другој – „Милош Обилић тражи своју мајку" (Ћосовић 2007: 19–22) – вила објашњава јунаку да га је родила „љуба Николина" „од порода Поповић Николе", али кад је рано постао сироче – одгојила је га вила и на „зеленом ждрјебету" га послала у Призрен цару Шћепану који је толико заволео дете да му је дао име „Милош". Од три срећне виле којима је спасао децу од жеге Милош – сеоско слабо сироче добија дар – натприродну снагу кад су му духнуле у уста (Ћосовић 2007: 79). Пучко порекло, из села Кобиље код Крушевца, наводи прича „Војвода Милош" из збирке Мирка Милојковића (Ћосовић 2007: 80); у овом селу га налази кнегиња Милица и задивљена његовим певањем и лепотом узима га у кнежев двор. После много година, према овој причи, када је Милош постао војвода и добио кнежеву кћерку за жену, кнез Лазар мења му презиме у Обилић. Цар Стефан из приче „Обила мајка родила обила сина", усхићен физичком снагом детета-чобанчића и зачуђен што оно још сиса огромне сисе своје мајке-сељанке, назове га Обилић (Ћосовић 2007: 77–78). Ову етимологију (од „обил/обиље") користи Ненадић на други начин: Милош даје име Обил своме поседу, селу које је створио и газдински уредио користећи сличност са презименом и манифестирајући богатство.

У роману, сеоско порекло хероја је објашњено већ на почетку радње: „Некаквог му далеког претка Кобилом прозвали. С временом се заборавило шта је било и шта је тај несрећник с кобилом починио [...], свега се под небесима издешавало, срамног и неваљалог највише. Дакле, тај је назван Кобила и сви његови Кобилићи" (Ненадић 2007: 49). Другим речима се то понавља мало даље: „Његов деда је на глас изашао на некаквој кобили а због дединог подвига отац му се крио под земљу као кртица" (Ненадић 2007: 108). Милош се не стиди свог сеоског порекла. У препирци са Вуком Бранковићем отворено каже: „Моје порекло [...], скромно је, отац ми је био сиромах, а и дед ми је био сиромах" (Ненадић 2007: 95). Пошто је овај надимак био понижавајући, чак се могао третирати као шамар: „Милош [је] у дугој поворци мртвих и живих Кобилића, отресао ово К и са окрњеним презименом кренуо у бели свет" (Ненадић 2007: 50). Али ниско порекло и презриво презиме нису му заборавили Лазареви властелини и ради понижавања обраћали су се Милошу са „Кобилићу". Кнез Лазар је увек бранио свог сарадника.

Животни пут Ненадићевог хероја, дакле, представља напредак од најнижих слојева друштва до круга најближих сарадника кнеза Лазара, а посмртно

води на врхунац пантеона славе. Све што је Милош постигао – богатство, част и слава – било је плаћено високом ценом. Пут који је изабрао „за добро племена и кнежевине, верност своме господару, очараност светским чудесима, радозналост, жудња за непознатим, корист" (Ненадић 2007: 67), захтевао је луталаштво. Али прво је било двадесет година „пасје послушности" према Лазару и његовим дворјанима, доказивање своје вредности са сабљом у руци. За витешке заслуге добија земљу, а уистину ненасељену шуму, блатну шикару у долини Мораве. Мора се тада вратити, како сам каже, „одбаченом детињству", присетити се свега што је везано за земљу. Иако је постигао успех, није био склон за господски, миран живот. У несигурном времену био је и даље потребан Лазару – као шпијун, ухода. Ненадић много пута подвлачи интелигенцију и многе способности хероја. Већ избор начина прерушавања сведочи о добро припремљеном плану: као трговац накитом има приступ у најбогатије и најзначајније турске куће, а роба коју купује и продаје не оптерећује га на путу. Добро познавање вредности драгуља и медикамената гарантује успех и добитак. Међутим, Милош остаје скроман. Пошто се није разметао са богатством – постао је за друге властелине „непријатна новотарија", а трговина у њиховим очима изгледа као понижавајући начин богаћења.

Блиски контакти Милошеви, са кнезом који тражи од њега веродостојне информације о Турцима не значе ипак пријатељство. Обилић је свестан сталешких разлика, зна своје место. „Служба владаоцу и држави" (Ненадић 2007: 94) је његова главна идеја, а херојски чин – још један елеменат ове службе. Лазар никада не сумња у Милошеву верност, што се не слаже са сумњама присутним у песми „Кнежева вечера". У роману кнез га брани од Бранковића: „Милош много пута је доказао да је пристојан човек, да је одан, срчан и честит" (Ненадић 2007: 216), али и кнез не прекорачује невидљиве границе: „Он је само слуга. Способан и користан, али не више од тога. Слуга је био, слуга и остао" (Ненадић 2007: 264).

У народној традицији Милош је пре свега витез (што је и доказао у младости), најчешће високо постављен на друштвеној лествици. Статус Лазаревог зета добија нпр. у песмама „Милош у Латинима" из Вукове збирке и „Попјевци о Косовском боју" (Ћосовић 2014: 37–40, 66–74). Чешће и шире објашњења Обилићевог места у кнежевој породици доносе народне приче као нпр. „Војвода Милош" преузета из збирке Мирка Милојковића *Легенде из наших крајева* и „Обилић у Котору" (из Ђурићеве књиге *Косовски бој у српској књижевности*) која је паралелна са песмом „Милош у Латинима" (уп. Ћосовић 2014: 148). Можда је у праву пољска ауторка књиге о Косовској бици, кад каже да је народ уздигао Милоша да би га учинио равноправним противником Вука Бранковића и да би обојица као Лазареви вазали учвршћивали улогу кнеза као главног заповедника (уп. Чамањска, Лесни 2015: 177).

Ипак, може се гледати на овај случај и с фолклорне тачке гледишта. У народној бајци јунак ниског порекла може се у драматичним околностима показати као херој и тада ће рука цареве/кнежеве кћерке бити једна од на-

града. Лазарева кћерка као Обилићева жена може се третирати као један од начина хиперболизације јунака.

Карактеристику главног хероја *Романа о Обилићу* допуњује још једна битна црта: Милош је ћутљив, уздржан и стрпљив, слуша своје саговорнике, има „уво" које уме да разликује важно од неважног. „Уме да влада, да тргује и да уходи, уме да се туче и да вешто говори" (Ненадић 2007: 114); његова самооцена није претерана. И зато га Лазар шаље код Тврткa Котромановића у Босну дипломатским послом. Босански краљ га правилно оцењује: „Бистар си ти, Обилићу, и препреден, али се уздржаваш [...] да ме не наљутиш" (Ненадић 2007: 144). Само вешт и проницљив политичар могао би да каже: „Султану Мурату су наше свађе корисније него сва помоћ оних несрећних његових хришћанских вазала приморaних да иду против нама" (Ненадић 2007: 144).

Сагласно са усменом народном традицијом главни Милошев антагониста је Вук Бранковић, Лазарев зет. Мржња коју Вук не крије према Милошу много пута долази до изражаја, почев од погрдних речи као „жгољав миљеник", „Лазарев потрчко", „смутљивац", „овчар рођен, овчар остао" и шире карактеристике: „Уљез. Скоројевић. Долази ниоткуда, из таме, из блата, непревидљив је, притворан, подмукао" (Ненадић 2007: 264). Трговина која доноси Милошу богатство чини се Бранковићу као сумњив, непоштен посао. Од ових друштвено условљених замерки Вук долази до тешких оптужби за издају. Кулминација конфликта наступа уочи Косовске битке.

У косовском миту, а пре свега у косовском циклусу јуначких песама могу се издвојити два кључна момента: Лазарев избор „царства небескога" и кнежева вечера. У Ненадићевом роману присутне су обе епизоде. Лазарева молитва, разговор с Богом лишен мистичких оквира није од великог значаја у контексту Милошевог чина.

Кнежева вечера у Ненадићевом роману је уистину скуп војсковођа пристиглих на Косово; има облик ратног саветовања. Обилић, после повратка из султановог логора, у који је отишао прерушен, прича о распореду турске војске. Вук Бранковић потцењује ове информације, изазива општу веселост непристојним речима. Лазар види да су његови војсковође склони сумњама везаним за Обилића, да га презиру, неће да слушају што има да каже „некакав ћалов, кривоног и ситан, некакав трговац" (Ненадић 2007: 271). Милош се укључује у дискусију само кад је питан. С његове тачке гледишта разговор је покренут у погрешном правцу: главни заповедник Лазар се окренуо Богу и племенитом заносу витешким правилима ратовања уместо да слуша искусне војсковође, „старе лисце", као што су нпр. браћа Мусићи, Југ, Орловић, Страхинић – уосталом, лица позната из херојских песама. Када се учесници овог скупа разилазе, почиње још једна, кратка размена мишљења између Лазара, Вука и Милоша. На крају Бранковић понавља своју тешку оптужбу: „Ја [идем] својима, а Обилић Мурату" (Ненадић 2007: 277).

Последњи разговор кнеза Лазара са Милошем се тиче стратегије боја. Пошто су турске снаге много бројније, Милош сугерише да је успех могућ само у случају велике пометње у султановој војсци, а та би могла избити

поводом Муратовог убиства. На први поглед план изгледа добар, међутим за Лазара значи да се одрекне „витешке части", а у даљој перспективи – немогућност било којег споразума са Турцима после битке. Кнежеве речи: „Да се тучемо и победимо уз божју помоћ" (Ненадић 2007: 279) надовезују се на његов разговор с Богом, што је у народној песми названо „привољевање царству небеском". Отворено остаје питање ко би могао извршити овај план. Према Лазару то је једино Милош, јер је довољно способан и препреден. Међутим, Обилић, претпостављајући последице овог чина и познајући одлучност Муратовог сина Бајазита у тежњи за владањем, почиње сумњати у успех. Улоге се мењају: сада кнез наговара Обилића, који се, као слуга, не мора придржавати „витешке части". На крају, кнез се служи двама аргументима: херојски чин донеће Милошу посмртну славу и други: то је једина могућност да се Обилић очисти од сумње. Следи дијалог: „Зар да погинем [пита Милош] да бих се опрао од једне гнусне лажи?! – Да погинеш. Часно. – Ако све буде узалуд? – Никада часно није узалудно. – Добро. Идем. Не због части, него из ината" (Ненадић 2007: 290). На тај начин Милошева одлука постаје психолошки уверљива; допуњује се карактеристика хероја.

О томе што се у ствари десило у Муратовом шатору сазнајемо из монолога тешко рањеног сведока, турског војсковође Уроглу-а. На улазу у шатор седео је „препредени Србин прекрштених ногу баш као да је тако од рођења свикао" (Ненадић 2007: 299) и са благим смешком је мирно мерио и продавао медикаменте цењкајући се „као да је на каквом мирном базару" (Ненадић 2007: 300). Чак је и султан био заинтересован. Прерушени Србин је „хитрим мачкастим скоком" у једном трену погодио Мурата ножем и скочио на султановог ждрепца („полакомио се" – коментарише Уроглу), али тај је био у чврстим рукама слуга. Изложен мукама умро је стиснутих зуба.

Надовезивање на легенду појављује се у *Роману о Обилићу* многократно. Сам Милош је свестан да је његов животни пут пун разних искустава постао тема приче која се шири у народу и у којој владају специфичне законитости. У дужем унутрашњем монологу каже: „У њима је Обилић израстао као змајевити јунак коме оклоп није поребан јер има бивољу кожу, кроз срце му се не шиба крв него тече огањ. [...] Очекује од њега да без престанка прескаче преко сопствене главе. [...] Не би требало ни да спава ни да једе, њему не треба ни окрепа ни одмор ни жена само да му роди „змајевитог дечака" (Ненадић 2007: 238).

Размишљања о постанку легенда уплиће аутор још неколико пута. Кнез Лазар разматра став Вука Бранковића према Турцима, претпоставља да ће се временом заборавити да је Вук остао на Косову, али „прича је непредвидива, својеглава као размажено дериште, до истине не држи. Бира по свому. Насумице." (Ненадић 2007: 268). Међутим, однос према легенди није тако једноставан. Поред Милоша појављују се такође у роману други јунаци косовског мита: Милан Топлица и Иван Косанчић, оличење храбрости и витешких врлина у косовским песмама. У роману су шпијуни и бунџије. Ненадић руши традиционалну слику. Милан – „познат по висини" (тако му се обраћа кнез Лазар током кнежеве вечере) (уп. Ћосовић 2014: 47) у роману добије надимак

Лепи, а у ствари није ни висок ни леп: „онизак, кратковрат, дежмекаст, црвеног лица" (Ненадић 2007: 164). Иван – у истој песми познат „по љепоти", у роману је назван Високи, а у истини – „кракат и сув, повијен у плећима, састављених већа и размакнутих зуба" (Ненадић 2007: 164). Свесна игра са легендом појављује се и у коментару: „И остало што су о њима говорили није баш сасвим тачно, али прича је прича, да се заметне и окрупња кадикад јој не треба много. Прича једино не може без јунака јер јунак је причи као јелу со" (Ненадић 2007: 164). У последњим реченицама – монологу турског војсковође – има још говора о временској перспективи: „О томе шта се и како се догодило, ко је био султанов убица рећи ће се за стотину година кад се очевици са земљом измешају да се кост од глине не разазна. Причи ће бити тада комотно, нико јој на сметњи неће стајати да је квари и да је унижава." (Ненадић 2007: 301).

Према овим јунацима другог плана, као и према Милошу, аутор врши дехероизацију, а као резултат ближи се историјском реализму. Психолошки реализам главне личности, интересантног човека многих врлина је постигнут добро изабраним средствима: пре свега помоћу унутрашњег монолога, технике многих тачака гледишта и богатством сочног језика.

Резимирајући, могло би се доказати да је Ненадић створио роман потпуно одговарајући реалистичкој конвенцији историјског романа који веродостојно приближава познату личност и ствара слику давних времена. Скромне историјске податке о Милошу развија аутор и окружује многим ситуацијама, реквизитима и детаљима скоро без икаквих постмодернистичких додатака, какви се могу наћи у другим историјским романима овог аутора, нпр. *Сабља грофа Вронског* (2002) или *Мрзовоља кнеза Бизмарка* (2005). Прослава 600. годишњице косовске битке захтевала је само озбиљно третирање историје. А шта је аутор – поред занимљиве слике прошлости – хтео рећи својим савременицима, то је друго питање.

ЛИТЕРАТУРА

Вуковић 1992–1996: Ђ. Вуковић, Ка поетици историјског романа, у: М. Матицки (ред.), *Историјски роман*, Београд/Сарајево.

Ђурић В. 1989: В. Ђурић, Видовданска етика, у: М. Ђурић, *Бој на Косову у народној песми и прози*, Београд.

Ђурић В. 1990: В. Ђурић, *Косовски бој у српској књижевности*, Београд.

Ђурић М. 1989: М. Ђурић, *Бој на Косову у народној песми и причи*, Београд.

Зјелински 1998: B. Zieliński, *Serbska powieść historyczna*, Poznań.

Јакубјец-Семковова 2011: M. Jakóbiec-Semkowowa, Czy Królewicz Marko i jego pobratymcy byli bohaterami z krwi i kości? у: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 9 Ciało* (ред. A. Matusiak *et al.*). „Slavica Wratislaviensia" CLIII, Wrocław, 83–94.

Кањевска, Легежињска 2002: B. Kaniewska, A. Legeżyńska, *Teoria literatury*, Poznań.

Милошевић-Ђорђевић: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, (http://www.rastko.org.rs/isk/isk_11_c.html 15.07.2015)
Ненадић 2007: Д. Ненадић *Роман о Обилићу*, Пожега.
Осовска 2000: M. Ossowska 2000, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa.
Токарчук 2014: O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe. Wielka podróż przez siedem granic, pięć języków, trzy duże religie, nie licząc tych małych, opowiadana przez ZMARŁYCH, a przez AUTORKĘ dopełniona metodą KONIEKTURY z wielu rozmaitych KSIĄG zaczerpnięta a także wspomożona imaginacją, która to jest największymn naturalnym DAREM człowieka. Mądrym dla memoryału, kompatriotom dla refleksji, melancholikom zaś dla rozrywki*, Kraków.
Ћосовић 2014: С. Ћосовић, *Милош Обилић у народној поезији и легенди*, Београд/Свет књиге.
Ћосовић 2014: С. Ћосовић, Предговор, *Милош Обилић у народној поезији и легенди*, Београд/Свет књиге.
Херезинjска 2015: E. Cherezińska, *Chrobry jak milion dolarów*, Z Elbietą Cherezińską rozmawia Katarzyna Surmiak-Domańska. „Książki. Magazyn do czytania" Dodatek do „Gazety Wyborczej, 1 (16), 2015, 38.
Чамањска, Лесни 2015: I. Czamańska, J. Leśny, *Bitwa na Kosowym Polu*, Poznań, 246.

Milica Jakóbiec-Semkowowa

КТО ТАКОЙ ОБИЛИЧ В *РОМАНЕ О ОБИЛИЧЕ* ДОБРИЛО НЕНАДИЧА

(Резюме)

Целью настоящей работы является установление, в какой мере современный писатель Добрило Ненадич использовал народную эпическую традицию и весьма скромные исторические данные для создания образа главного героя *Романа о Обиличе* (1990), а также, какие повествовательные средства применил для достижения исторического и психологического реализма, отказавшись от использования каких-либо постмодернистских приёмов. Героический подвиг и смерть Милоша Обилича, упомянутые в романе лишь вскользь, являются последствием всей его жизни, службы Лазарю и отечеству.

821.163.41.09

Валентина Д. ПИТУЛИЋ*
Универзитет у Приштини
Филозофски факултет
Косовска Митровица

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ФУНКЦИЈА НАРОДНЕ ПЕСМЕ У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА И ЈАНИЋИЈА ПОПОВИЋА**

У раду ћемо се бавити функцијом народне песме у стваралаштву Григорија Божовића и Јанићија Поповића, два писца која су оставила драгоцене податке о животу Срба на Косову и Метохији с краја 19. и у првој половини 20. века. Показаћемо на који начин један и други писац транспонују лирску песму у уметнички текст. Транспоновањем усмених жанрова у уметнички текст Григорије Божовић и Јанићије Поповић успоставили су комуникацију са предачким наслеђем, које на најбољи начин показује етнопсихолошки профил српског живља у Старој Србији. Тиме су сачували од заборава важну етнографску грађу која сведочи о континуитету обредно-обичајне праксе на Косову и Метохији, која је била чувар идентитета српског народа на територији која је била под турском влашћу.

Кључне речи: народна лирска песма, Григорије Божовић, Јанићије Поповић, обредно-обичајна пракса.

Григорије Божовић и Јанићије Поповић, два писца из Старе Србије, били су сведоци дешавања у средини која је пет столећа била под турском влашћу. У својој прози они дају етнопсихолошку карту Старе Србије у којој доминирају слике села, градова, начина живота, са посебним освртом на тешке друштвено-историјске прилике. Оно што одликује ова два писца то је да су били велики национални радници, са посебним осећањем за неопходност очувања идентитета српског живља. И један и други су знали важност обредно-обичајне праксе и усменог казивања. Оно што је различито у њиховом приступу литератури, то је што су припадали различитим варијететима српског народа. Наиме, Григорије Божовић припадао је динарском[1], а Јанићије

* valentinapit@beotel.rs

** Рад је рађен у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (бр.178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] „Али осим срдачне и увек живе везе са својим породичним прецима, човек динарског типа се осећа дубоко везан за своје националне претке: сматра да има још једну старију и славнију лозу, ону својих краљева и царева, својих славних јунака из доба Немањића и Косова, великих витезова, хајдука и ускока из турског времена, који су живели између Косова (1389) и

Поповић варијетету централног типа[2]. Имајући у виду ова два варијетета показаћемо на који начин функционише један, а на који други и шта је у приповедачкој прози једног и другог писца било примарно. Григорије Божовић је поникао у средини где је доминирала епска, а Јанићије Поповић у средини изразите лирике „где има доста сентименталних арија које прећу у меланхолију и полако малаксавају" (Цвијић 1991: 413).

Григорије Божовић је рођен у Старом Колашину, у угледној породици, крају где су гусле биле обележје националног идентитета. Писац је и сам нагласио да је за његов развој и књижевни опус од пресудног значаја било место где се родио. Како је његова кућа било зборно место Колашинаца (Зуковић 2006: 123) то ће управо у својој кући чути изворно певање старих Колашинаца, које ће га одредити за читав живот. Његов опус стваран је у релативно дугом временском периоду, од 1904. до 1941. године, када је објављено четрнаест књига прозе, али и много тога што је било расуто по књижевним часописима (Јеврић 2006: 9). У Мостару, 1908. године објављена је његова прва збирка приповедака *Из Старе Србије*. Тих година настаје смена епоха. Реализму, који је трајао од 1860. до 1910. године (Вученов 1981: 64) понестаје даха и наступа ново доба модерне књижевности. Јован Скерлић је дао кратак коментар на Божовићево стваралаштво, рекавши да су почели да се јављају „писци из Старе Србије и Македоније, међу којима заслужују пажњу два приповедача, Старосрбијанац Григорије Божовић и Македонац из охридског краја Анђелко Крстић" (Скерлић 1953: 427–428).

Јанићије Поповић је рођен 1883. године у Грачаници, у познатој косовској породици Поповића. Детињство је провео код деде и бабе у Бадовцу и ту се напајао народним усменим наслеђем које је било врло богато. Знао је колико је важно бележење народних умотворина и предано је почео да се бави овим важним националним послом. Јанићије Поповић био је сарадник *Цариградског гласника* где је објављивао оно што је налазио на терену. Неки од записа су *Загонетке са Косова*[3] и *Празноверице са Косова*.[4] Предано је радио на сакупљању богате грађе и спремио је рукопис који је предао Матици српској у Новом Саду да га објави. Наслов рукописа био је *Народни обичаји*,

---

Карађорђева устанка (1814). Њихових непосредних потомака је нестало. Нема племства: уништено је после Косовске битке и за време Турака. Али сваки динарски сељак сматра националне јунаке као своје претке: са дубоком националном и људском осећајношћу он мислима учествује у њиховим великим делима и у неизмерним патњама, махом хајдучким патњама, онима о којима песме казују" (Цвијић 1991: 343).

[2] „Људи централног типа имају много такта и обазривости. Ретко се где у јужнословенским земљама људи мање вређају речима него у овој области и ретко се где увреде речима мирније сносе но овде. Штеде мане и слабости других и често крупним моралним погрешкама, лако прогледају кроз прсте кад се оне тичу „работе". Умеју да владају собом: могу да зауставе осећања и жеље, да се предомисле и размисле; ретко има пренагљености; готово су увек смотрени и обазриви (Исто: 413).

[3] Јанићије Поповић, *Загонетке са Косова*, Цариградски гласник, 1906.

[4] Јанићије Поповић, *Празноверице са Косова*, Цариградски гласник, 1906.

умотворине и игре са Косова[5], а ову грађу ће касније објавити у *Српском Косову*[6].

И Григорије Божовић и Јанићије Поповић у свом књижевном стваралаштву наслањали су се на фолклорну грађу, сваки на свој начин. Оно што је заједничко за ова два писца то је да су у своје текстове транспоновали песничко наслеђе из свога краја. Инкорпорирањем народне песме у књижевни текст Григорије Божовић пројектује архетипске наслаге колективне свести где је песма у служби преношења радости свакодневног живота, у случају када је она део обредно-обичајне праксе или израз туге, када се појави епска песма која буди заспало јунаштво, у атмосфери појачаног зулума. Григорије Божовић ће посезати за епском песмом када наглашава притајени отпор колектива и појединца. Гусле у атмосфери потпуног безнађа ослобађају наслаге колективног духа и на тај начин успостављају комуникацију са предачким знањем. Григорије Божовић је верно приказао радост свакодневног живота која је била са оне стране турских зулума. Он се фокусира на микроживот Срба у којем је исијавала повремена радост. Григорије Божовић радошћу коју доноси песма, ствара атмосферу живота који је био ван свакодневних друштвено-политичких збивања. Песме из породичног миљеа су веселе и оне представљају богатство породичног живота. Он слика колибе на Рогозни у које се лети одлазило и где се разлегала песма чобана. Писац наводи и податак о томе како се песма певала. Каже да „по двоје и двоје певају у глас наизменице: текла вода на валове / ој ђевојко, смиље моје" (Божовић 1990: 18). Посебан слој у Божовићевом стваралаштву чине сабори где се певало и у тим песмама доминирала је притајена енергија патријархалне културе. У таквој атмосфери песма зближава људе, посебно младе који на тај начин изражавају емоцију. Коло на сабору добијало је функцију иницијације, где су девојке стасале за удају први пут играле, а мушкарци управо преко песме и игре отварали пут до њих. Божовић је знао да песму инкорпорира у онај део текста који је био пресудан за иницирање радње усмерене на притајени ерос, изражен у песми питањем „што не кажеш куда овце крећеш?" (Божовић 1990: 12).

У приповедачкој прози Григорија Божовића честе су ситуације да жена песмом, ненамерно, скреће пажњу мушкарца. Писац лако из епског миљеа,

---

[5] Јанићије Поповић, *Народни обичаји, умотворине и игре са Косова*, Архив Матице српске у Новом Саду, бр. М, 7.538.

[6] Јанићије Поповић, *Ђурђевдан на Косову*, Српско Косово, 1921, бр. 9.
Јанићије Поповић, *Игре на Косову,* Српско Косово, 1921, бр. 10, 11, 17–18, 21, 22, 28.
Јанићије Поповић, *Басне на Косову*, 1921, бр. 14.
Јанићије Поповић, *Празноверице на Косову*, 1921, бр. 19–20.
Јанићије Поповић. *Загонетке на Косову*, 1921, бр. 19–20.
Јанићије Поповић, *Божић на Косову*, 1912, бр. 24.
Јанићије Поповић, *Пословице на Косову*, 1922, бр. 1.
Јанићије Поповић, *Приче народне на Косову*, 1922, бр. 2–3, 1923, бр. 8, 9, 10, 11, 12, 15, 19; 1924, бр. 2, 5–6, 17, 18.
Јанићије Поповић, *Слава на Косову*, 1923, бр. 1.
Јанићије Поповић, *Женидба и удадба на Косову*, 1928, бр. 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Јанићије Поповић, *Басне на Косову*, 1924, бр. 12.

где доминира јунак, скреће на лирски фон, где епски јунак за тренутак оставља епско обележје и постаје неко ко интензивно реагује на женску лепоту. Занимљиво је да Григорије Божовић брише границе између непријатељских табора и то путем песме. Буљубаша Мујо преко дурбина посматра Косу Смиљанића која пева „докле га Власи нису жива ухватили и то тако смешно како се то ни једном Турчину, биће није десило" (Исто: 19). Тек путем песме бришу се разлике међу зараћеним странама, а медијатор је најчешће жена. Писац ће често посезати за песмама које су се певале у крају о којем је писао, а то показује колико је познавао усмену традицију. Тако у приповеци „Мала Шумадија" наводи стихове лирске песме „Што ми је мерак пољак да бидам" (Исто: 133) да би прешао на појашњавање њеног значења, а то је слободарски дух и сан Срба који су били под турском влашћу да пређу на ону другу, слободну страну, где би се слободно нагледао Божане и наслушао њене песме.

У приповедачкој прози Григорија Божовића види се да је он добро познавао епику, поред осталих и ускочко-крајишку „која је Божовића највише и привлачила пошто су му песме о распаду царства, губитку слободе и мучном робовању под Турцима сувише пуниле срце 'многим јеткостима'" (Зуковић 2006: 124). Код Божовића налазимо необичан поступак да кроз континуитет епског певања спаја Србе из различитих средина. То је случај када је у питању епика, а када се ради о лирици он се фокусира на средину у којој се певала, пратећи реакцију појединца и колектива на њен текст и мелодију, као на примеру севдалинке која изазива „прави урнебес". Писац слика атмосферу у којој песма постаје покретач и женске и мушке емоције, као када после мушког певања севдалинке песму наставља девојка, која у песми позива учитеља да се жени, док је млад и леп, дајући необично поређење у последњем стиху песме „док си јање малено?" (Божовић 1990а: 176)

Григорије Божовић јасно наглашава да су се песме певале у свим приликама, и биле су одраз богатог живота колектива, који је преко своје обредно-обичајне праксе успевао да очува свој идентитет. На основу његовог казивања закључујемо да је лирска песма са Косова и Метохије била у исто време и побожна, хармонична, узвишена и „рисјански мекана" (Божовић 1990б: 124) Писац је имао истанчан осећај за мелодију, а често је и сам застајао пред њеном лепотом и узвишеношћу. Григорије Божовић је умео да ужива у мелодији коју је чуо. Доводио је у везу са средином, догађајима, приликама у којима је певана, али је уједно, издвајајући текст, оставио податке о томе како је песма деловала на околину, али и на самог писца, као што ће посебну пажњу посветити песми са истока, коју у приповеци „Битољски богаљи" певају божјаци у Битољу. Његов јунак, Нестор Црни, певајући брише границе између живих и мртвих. Божовић је на примеру Нестора Црног, који одлази на гробље и пева живима и мртвима на неки начин сместио песму у обредни контекст. Он разуме песму као начин јединог могућег живота. Има неке сличности између Коштанине песме код Боре Станковића, која живи док пева, и песме Нестора Црног који свира или „ће умреме" (Божовић 1990б: 193). Писац има истанчан осећај за тужне, тешке песме, које више немају ништа

са овоземаљским, већ су резултат архетипских наслага личног и колективно несвесног, песме која преко просјака у приповеци „Битољски богаљи" постоји само зато да би „дошла од Господа". Божовић је, као високи интелектуалац, разумео не само функцију песме у својој средини, већ је дубоко разумео (и у исто време волео) песме са истока. У сусрету са овим светом он није пропуштао прилику да се диви мелодији тих песама. Она је нестварна, као да нема контакт са овоземаљским. Писцу се чини да је чуо негде у сну. Занимљиво је то што писац песму чује на арапском језику, који не разуме, али му је песма некако „блиска души" (Исто: 195). Затечен лепотом мелодије песме са истока Григорије Божовић је ушао не само у тајну стварања, већ и у песму као ванвременску категорију. Он је, попут Старца Милије, који је разумео самоћу Старца Дервиша у песми „Бановић Страхиња" разумео песму далеког истока и за тренутак се одвојио од етнопсихолошког профила којем је припадао. Разумевајући песме из свог краја он је отишао корак даље и, слушајући песму два Арабљана, дао своје виђење мелодије чији је једини циљ да се човек „сједини с том бескрајношћу и величином" (Исто). Његов приступ песми оставља простор за закључак да је он, потекавши из средине динарског варијетета, добро познавао стваралаштво јужније од Ибра и у њему је налазио надахнуће и потребу да остави траг о временима када је Стара Србије преко обичаја и усменог казивања истрајавала у очувању идентитета.

Занимљиво је каква је песма код Јанићија Поповића који је оставио драгоцене податке о животу Срба са Косова и Метохије, али потпуно другог варијетета. Он је живео у средини централног типа (по Јовану Цвијићу), где се неговала више лирска него епска песма. Јанићије Поповић је живео у Грачаници, у познатој косовској породици Поповића. Као дечак највише времена је проводио код деде и бабе у Бадовцу. О атмосфери у којој је растао и примио колективно наслеђе најбоље каже његов запис о времену проведеном код њих:

> Када би ми мајка казала: 'Ајде, сине, код Најке' ја већ нисам знао шта да радим од радости. Па не само да су ме деда и Најка волели него и цела њихова кућа. А то је, богме, велика задруга: четири брата са двадесет пет чељади. Пуна свега и свачега – права домаћинска кућа. Ма од куда, путник, познат – непознат, ту конака има (Бован 1980: 204).

Од малена је Јанићије Поповић слушао народне приче, песме и друге народне умотворине у својој кући у Грачаници и код деде и бабе, где је усмено стваралаштво било веома богато. Као сарадник *Цариградског гласника* објављивао је народне умотворине свога краја. Владимир Бован у предговору књиге *Обичаји и умотворине са Косова* Јанићија Поповића каже да је Поповић „одрастао у крају у коме су народне песме, приповетке и говорне народне творевине интензивно живеле и вршиле своју функцију у народу" (Поповић 2011: 61). Јанићије Поповић је у свом казивању из Старе Србије наводио народне песме, углавном лирске. Његов поступак је другачији него поступак Григорија Божовића. Наиме, он није био писац који ће у свом стваралаштву користити песме да би верније насликао своје ликове, већ више

неко ко сведочи о времену узимајући песму као етнографску грађу која је била део обредно-обичајне праксе. Његова песма била је сведок богатства народних обичаја који су били у функцији очувања идентитета, али је Јаничије Поповић умео да успори певање лирске песме онда када је било потребно. Она је била у функцији психолошког обликовања ситауције која је понекад добијала драматичне обрте. Његов опус није тако богат као опус Григорија Божовића, када је у питању инкорпорирање народне песме у текст. Песма је код Божовића разноврснија и појављује се у разним ситуацијама, а код Јаничија Поповића она је нешто сведенија, углавном у оквиру обредно-обичајне праксе.

У казивању „Коме опанци коме обојци" Поповић је описао атмосферу свадбе у Грачаници када испрошену српску девојку запрете да отму Арнаути. Он за тренутак оставља по страни обредност свадбе, која мора да се обави по строго одређеном правилу. Као обред прелаза она је захтевала посебну припрему, то знају и Јаничије Поповић и укућани, али у атмосфери када Арнаути прете да покваре свадбу и отму младу, долази до редукције песама и обичаја. Писац показује неустрашивост и храброст говорећи: „Раја сам и ја, па, а? Који се Арнаут очеша о мене? Иако јесте: како прође? Кад би и сви тако... Више смо кукавице, но људи!" (Поповић 2007: 139). На предлог појединих људи да затраже заштиту од власти, Јаничије Поповић реагује у складу са обредном праксом да свадба не сме да се квари и да све мора да буде по строгом реду, па и то да по древном правилу обреда жене и ћерке „треба да су слободне на свадби, слободне да запевају, и слободне да заиграју" (Поповић 2007: 140). Јаничије Поповић, и сам у сватовима, слика атмосферу свадбе на којој постоји опасност да Арнаути отму младу. Принудно скраћивање обреда прелаза, оглашавањем са две пушке, уместо са три, „тек да није глуво" и „адета ради" уводи нас у атмосферу свадбе која лако може да се претвори у трагедију. Јаничије Поповић и у прилици када над сватовима стоји опасност не одступа од тога да остави запис песме која се том приликом изводи:

О, јубавдевојко, убава девојко!
Ајд пооди куме и старојко,
И поведи кићене сватове,
И поведи младог младожењу,
Донесте нам сунце под мараме,
Да огреје свекрове дворове.

***

Ајт са здравље куме и старојко,
Ајт са здравље, кићени сватови,
Ајт са здравље млади младожења,
Аманет ви, куме и старојко,
Аманет ви, млади младожења,
А и вама два млада девера,
Аманет ви наша млада снаа.

За њу кажу да је врло млада,
Коња водте, а снау чувајте,
Ка у пролеђ струк млада босиљка.
(Поповић 2007: 140)

Као добар психолог, Јанићије Поповић се зауставља на тумачењу атмосфере у којој је певана песма. Песма која је требало да најављује радост претворила се у грч и писац констатује: „Али ова песма тога дана није ишла од срца, пратила ју је брига и страх! Сватови су, пак, пошли трезни и озбиљни, а чељад је у кући остала забринута" (Поповић 2007: 141). Психолошки моменат певања у грчу био је тренутак када се Јанићије Поповић са обредног плана пребацује на психолошки и песма је овде медијатор између обреда прелаза и ситуације у којој се наслућује опасност.

Поповић каже да су Арнаути спремили четрдесет људи, а сватова је било на стотину. Сватови су их затекли на улици, преко пута девојачке куће, док Поповић, имајући сјајан осећај за драматичне ситуације, каже да су сватови прошли поред њих и не погледавши их, погнуте главе, са пушком у руци „не гледајући ни лево ни десно, па ни пушку једну ради адета не испалише, само да им не би дали ма какав повод за кавгу" (Поповић 2007: 142).

Да би што верније показао атмосферу у којој сваког тренутка свадба може да се претвори у трагедију, Јанићије Поповић наводи песму која се певала мајци, оцу, брату, сестри, другарицама... Песма код њега није у функцији лирског изражавања, већ нека врста документарне прозе која најбоље осликава прилике на Косову и Метохији у доба турске владавине.

Јанићије Поповић је оставио и податке о обичајима као што су слава, Божић, Водице, Прочка (Ускршње покладе), Ђурђевдан. У оквиру обичаја он наводи и песме које су се певале. У оквиру сватовских песама налази се песма којом су девојке у младожењиној кући очекивале долазак невесте, а у којој је дат опис њене лепоте:

Оте, оте кићени сватови,
Донесте ни сунце под мараме,
Месец дође, а сунце га нема,
Остало је доле у ливаде,
Да сабере цвеће свакојако,
Да накити свекрове дворове.
(Поповић 2011: 96).

Јанићије Поповић је оставио текст песама које се на слави певају уз чашу коју домаћин наздравља гостима. Песме су узвишене, свечане, у њима доминира осећање радости у којој се најчешће помињу Бог, домаћин, гости, вино, соко, јунак, невеста, јабука, зет... У овим песмама често су изражена љубавна осећања, посебно када је чаша упућена девојци или младићу. У једној од песама пева се:

О, невесто, Скопљанко,
Закопчај пуце под грло,

Да не виде Скопљани,
Да ги срце не пуца.

(Исто: 104)

Песме које се певају на Божић и Ђурђевдан део су традиционалне културе у којој доминира аграрни календар и углавном су у знаку призивања родне године. Јаничије Поповић сматрао је важним бележење не само песама, већ и тренутка у коме су се певале, као и обичаја који су пратиле песме. Он је оставио значајну етнографску грађу која сведочи о богатству фолклорне традиције у Старој Србији. Он наводи да су се на Ђурђевдан у колу певале песме у којима се углавном пева о девојкама, али постоје и трагови песама са мотивом зидања града са троја врата које су у овој средини доживеле извесну трансформацију у правцу грађења беле цркве:

Саздаде се бела црква,
Саздаде се бела црква, и!
Ни на небо, ни на земљу,
Ни на небо ни на земљу!
На једну грану од облака,
На једну грану од облака!
И на њу су троја врата,
И на њу су троја врата и!

(Исто: 116)

И Григорије Божовић и Јаничије Поповић добро су познавали усмено наслеђе на Косову и Метохији и њихов допринос је тај што су сачували од заборава оно што је још увек живело у колективном памћењу, а још важнији је контекст у којем је оживљавано оно што је било чувар идентитета. Њихов рад је сведочанство о архаичности песме која је забележена на територији која је дуго времена била под турском влашћу, а која се, како наводи Матија Мурко на путовању по Косову и Метохији 1930. године, губи „из истих разлога из којих се губи и у другим крајевима, у првом реду због промене у културним, политичким и економским приликама" (Мурко 1980: 45). Ако бисмо отишли корак даље у анализи грађе којом располажемо, видели бисмо на који начин у песмама са Косова и Метохији динарског и централног варијетета фигурирају древни симболи, као најбољи показатељи старине песама, што надилази оквире овога рада.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Бован 1980: В. Бован, *Српски писци са Косова с краја 19. и с почетка 20. века*, Приштина: Јединство.
Божовић 1990: Г. Божовић, *Чудесни кутови*, Приштина: Јединство.
Божовић 1990а: Г. Божовић, *Неизмишљени ликови*, Приштина: Јединство.
Божовић 1990б: Г. Божовић, *Стазе, лица и предели*, Приштина: Јединство.

Вученов 1981: Д. Вученов, *Трагом епохе реализма*, Крушевац: Багдала.
Зуковић 2006: Љ. Зуковић, Трагови народних песма у прози Григорија Божовића, у: *Језик и стил Григорија Божовића*, Косовска Митровица: Филозофски факултет.
Јеврић 2006: М. Јеврић, Григорије Божовић на међи стилских епоха, у: *Језик и стил Григорија Божовића*, Косовска Митровица: Филозофски факултет.
Мурко 1980: М. Мурко, За народном епиком на Косову, у: *Народна књижевност Срба на Косову*, *О народној књижевности Срба на Косову*, В. Бован (прир.), Приштина: Јединство.
Поповић 2007: Ј. Поповић, *Живот Срба на Косову, (1812–1912)*, Грачаница: Никанор.
Поповић 2011: Ј. Поповић, *Манастир Грачаница. Обичаји и умотворине са Косова*, Грачаница: Никанор.
Скерлић 1953: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Рад.
Цвијић 1991: Ј. Цвијић, *Балканско полуострво*, Београд: САНУ/Завод за уџбенике и наставна средства/Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине".

Valentina D. Pitulic

THE FUNCTION OF FOLK SONG IN THE NARRATIVE PROSEOF GRIGORIJE BOZOVIC AND JANICIJE POPOVIC

(Summary)

Two writers who have left us with valuable information about the suffering of Serbs in Old Serbia until the Balkan Wars, Grigorije Bozovic and Janicije Popovic, in their prose works drew heavily on folk tradition from which they transposed different genres of oral storytelling into their own texts. Bearing in mind the rich works of Grigorije Bozovic, who wrote about the people and landscapes (of Dinara variety, according to John Cvijic) and Janicije Popovic, who focused on the central type, the paper strives to show how folk tradition with all forms of oral narrativeswas transposed intothe artistic text.

This paper deals with the function of folk song in the works of two writers, highlighting the similarities and differences in their literary devices. Furthermore, the paper will deal with the transposition of lyric and epic poems into the artistic text and, using a comparative analysis, we shall demonstrate the specificity of creative work of both writers. In transposing oral genres into the artistic text, Grigorije Bozovic and Janicije Popovic established communication with the ancestral heritage, which best demonstrates the ethno-psychological profile of the Serbian population in Old Serbia. What is common for bothwriters is an authentic transposition of genres of folk literature into narrative prose, its function being a veracious renderingof life of Serbian people under Turkish rule.

821.163.41.09:398

Данијела М. ПОПОВИЋ НИКОЛИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 04. 2016.
Прихваћен: 26. 04. 2016.

УСМЕНО СТВАРАЛАШТВО У ПУТОПИСНИМ БЕЛЕШКАМА *КРОЗ НАШЕ РУМУНЕ* И *ПОРЕД ТОПЛИЦЕ* ТИХОМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА

Готово све области научног рада Тихомира Р. Ђорђевића обележене су усмереношћу ка усменом стваралаштву. Ставови о значају бележења и проучавања дела усмене књижевности долазе до изражаја и у његовим путописима *Поред Топлице* (1896) и *Кроз наше Румуне* (1906). У раду је пажња посвећена овим путописним белешкама у којима аутор, поред података о простору, времену, становништву и начину његовог живота, представља и усмено стваралаштво. Он наводи разноврсну грађу (народне песме, предања, приповетке, кратке говорне облике), информише о усменој традицији српског и других народа, уочава и дефинише проблеме са којима се као истраживач сусреће у процесу трагања за етнографском и књижевноусменом грађом и слично. У раду се говори и о елементима који ове Ђорђевићеве белешке сврставају у путопис као посебан књижевни жанр.

Кључне речи: усмено стваралаштво, путопис, етнографија, теренска истраживања, фолклор.

У изузетно обимној библиографији Тихомира Р. Ђорђевића, једног од најзначајнијих српских етнолога, поред бројних монографија, студија и чланака, радова из области етнографије, књижевне историје, усмене књижевности, историје, антропологије итд., налази се и неколико путописа. Објављује их у првом периоду свог научног рада у часописима, а неке од њих прештампава много година касније[1]. Од радова који припадају овом жанру највише пажње привукао је путопис *Кроз наше Румуне*, пре свега због чињенице да се питање идентитета румунског (влашког) становништва у Србији показало веома погодним за бројне научне и квазинаучне анализе и приступе, како домаћих тако и иностраних научника и истраживача[2].

* danijela.popovic@filfak.ni.ac.rs

[1] Један од најранијих Ђорђевићевих радова који припадају путописној књижевности *На Боденику*, објављен 1896. године у *Босанској вили*, прештампан је у осмој књизи његовог дела *Наш народни живот* (Ђорђевић 1984: 169–175).

[2] И други његови чланци и студије били су повод бројним полемикама, нарочито у новијем времену. Оне су, пре свега, биле усмерене на неке Ђорђевићеве ставове о словенском пореклу

Неколико година пре овог путописа, Ђорђевић у седмој књизи часописа *Братство* 1896. године објављује, како сам у наслову жанровски одређује свој рад, путописне белешке *Поред Топлице*. За разлику од дела *Кроз наше Румуне*, објављеног у 16. књизи *Српског књижевног гласника* (у свескама 1–5 и 7–10) 1906. године, у коме је пажњу посветио животу и обичајима Влаха у Србији, белешке објављене у *Братству* посвећене су традицији и животу српског становништва у једном од крајева јужне, старе Србије. Тематизујући путовање просторима поред Топлице, крајевима „некада чувеним и знаним са своје важне улоге у владавини осниваоца старе величине наше" (Ђорђевић 1896: 1), он у овом свом делу оставља занимљиву грађу етнолозима, историчарима, археолозима, а нарочито истраживачима усмене уметности речи. Изразито патриотски интонирани пасажи одговарају једној од фаза у развоју српске путописне литературе, оне која је подразумевала писање о „мало познатим српским крајевима, оним који су дуго били део Турског царства" (Пековић 2001: 20). Ипак, Ђорђевићеви описи, колико год патриотски надахнути, далеко су од идиличних. Он запажа и описује тежак живот становништва, лоше животне прилике, лоше путеве, проблеме у образовању, економији, немар према културноисторијским споменицима, итд[3].

Поводи за путовања на основу којих су настали ови радови нису идентични. У топличком крају Ђорђевић борави радећи на ревизији школских установа у овом крају. На просторе описане у другом путопису долази накратко, доживљавајући ово путовање као извиђање и упознавање са приликама у којима живи становништво које је намеравао да проучава[4].

Ђорђевићеве службене обавезе и пауза током дела летњег распуста послужили су пословима на бележењу разноврсне грађе. У првом путопису као циљ путовања одређено је налажење трагова старина из различитих периода развоја српске државе, као и других старих народа, у материјалној и духовној култури. У другом, основни је циљ етнолошко истраживање различитих аспеката живота влашког становништва Краљевине Србије.

румунског становништва у Србији и негативним карактеристикама о којима је писао као о чињеницама (кукавичлук, себељубље, агресивност, суровост и слично).

[3] Често Ђорђевић изражава огорченост, скепсу, критикује, понекад бива и ироничан: „У Мерћезу је за време Турака била српска основна школа, коју је народ сам издржавао... али је она 1893. године затворена! Не треба нам! Шта ће школа у овој дивљини! [...] „Кад овим путем поменем кафану, не треба мислити да оне имају ма какве сличности са нашим друмским и сеоским кафанама. Ове последње су према кафанама у косаничком срезу прави булевари и ресторације. Ово су ћумези у којима се, сем худе кафе и још горе ракије, не може ништа друго добити. Па и вино је ретко" (Ђорђевић 1896: 71)

[4] О појединостима које осветљавају околности поласка на оба путовања Ђорђевић је писао у *Белешкама о Власотинцу* (*Дело*, 1897). Говорећи о приликама у којима су се у оном времену спроводила етнографска истраживања, истакао је следеће: „Српски чиновник упознаје своју отаџбину, свој народ и његов живот скоро једино, на два начина: или кад се премешта или кад врши какву дужност ван места у ком обитава. Нарочита путовања ради проучавања народа и отаџбине ретко му и на ум падају, јер то сопствена средства тешко допуштају, а нарочитих средстава тога ради нема. И онај ко је рад да вршећи какав званични посао у отаџбини, о њој што и разабере, принуђен је да закида од свога одмора, да би могао што сазнати, прибележити и казати ономе, кога случај или никако, или тешко до прилике, да што о својој земљи и народу сазна" (Ђорђевић 1997: 5).

О методологији прикупљања грађе која је представљена Ђорђевић говори у уводима ових својих дела, истичући несистематичност, као и фрагментарност и неуређеност наратива:

> Због тога што је ова наша екскурзија била, тако да рекнем, на јуриш, не треба у овим белешкама тражити ни исцрпности ни системе... Због тога сам успут бележио шта сам стигао и зашта беше прилике да се забележи. Детаљно се не упуштах ни у једну ствар (Ђорђевић 1906: 45).

> Ништа ми друго не остајаше, но да уз пут уочим и забележим по што год што би имало ма какве интересности, не надајући се нимало да мој посао буде исцрпан и потпун. Залуд ћеш у овим белешкама тражити великога реда и системе [...] морадох се задовољити означењем, белешком где што видех или чух, да бих бар упозорио онога ко буде путовао ради исцрпнијег и савршенијег бележења (Ђорђевић 1896: 5).

Неке карактеристике Ђорђевићевих путописа потврђују тезе о сложеној, аморфној природи овог жанра, будући да „путопис као жанр комбинује различите облике писања, непрекидно прелазећи на подручје других жанрова" (Борм 2013: 616). Путопис *Поред Топлице* обликован је формалним обележјима дневничких записа: заглавље са подацима о месту и датуму, хронолошко бележење догађаја; појединим облицима наглашено је приближавање времена догађања времену писања („Синоћ сам стигао у Велику Плану", „Данас око четири часа по подне стигох", „Сутра, у име Божије, полазим за Блажево... и, ево, и ако је већ позно, пишем" Ђорђевић 1896: 11, 24, 55; „Пандур нам тврђаше да испред Бољевца морамо наићи на село Илијно и да оно... није далеко, али ево ни њега нема а скоро 10 часова увече", Ђорђевић 1906: 128). У исте сврхе аутор користи и друге облике којима се постиже ефекат преклапања ових темпоралних нивоа („Већ се види школа, кафана и судница. Још мало па смо ту" Ђорђевић 1896: 74; „Ово је последњи дан нашега пута" Ђорђевић 1906: 781). Утисак непосредности постиже се честим смењивањем прошлог и садашњег времена (Гвозден 2011: 27), преласком са приповедања у првом лицу на приповедање у другом: „Бејах већ уморан и нестрпељив... Али кад се од далеког и незгодног пута умориш и кад ти је она (дивља романтичност) непрестано пред очима, постаје ти досадна и сувишна. Једва чекаш да се с коња скинеш и да се одмориш" (Ђорђевић 1896: 74) и слично. Оба путописа карактерише употреба „секуларног календара" (Ломпар 1995: 90), при чему се година маркира на крају *(Поред Топлице*), односно на почетку и на крају дела (*Кроз наше Румуне*). Запажају се и примери врло прецизног детерминисања времена у оквиру целине коју чине дан и ноћ („22. јуна, већ у 6 ½ часова, били смо на коњима", Ђорђевић 1906: 288), као и употреба временских одредница за мерење дистанце: „У селу Бресту, за по сахата од Градишта" (Ђорђевић 1896: 36); „Од Прокупља до Куршумлије рачуна се 7–8 сахата пешачкога хода, али се на колима по угодноме насипу стиже много брже" (Ђорђевић 1896: 56).

Како је „путописање текстуална мапа одређеног географског подручја, али је исто тако мапа путниковог психичког путовања" (Гвозден 2011: 51), разумљиво је што простори Топлице, маркирани конкретним топонимима, активирају Ђорђевићеве представе о националном, славној прошлости,

територијама изгубљеним у ратним сукобима и насељавању других, туђих народа. Региструју се субјективна осећања личне радости, стрепње (страх од болести), недоумице (сусрет са неповерљивим људима), премрежености и засићености путовањима (Ђорђевић 1896: 73–74). Опис крајева кроз које се пролази и становништва које на њима живи у путопису *Кроз наше Румуне* праћено је сећањем на детињство проведено у Брестовцу, коментарима о знаменитим људима српске историје и књижевности (Хајдук Вељко, Ђура Јакшић), изражавањем незадовољства због занемаривања културноисторијских знаменитости и слично. Оно што је дато као резултат спољашње перцепције, преплитало се са резултатима унутрашње (Борм 2000: 90). Често су такви примери обликовани књижевноуметничким дискурсом, који ни раним формама етнографских списа није стран, напротив (Борм 2000: 83).

Аутор користи топосе неизрецивости: „Пролазећи њима, човек жали што нема каквога надахнућа, па да укаже чари ове разноструке идиле" (Ђорђевић 1896: 45), као и апострофу („Збогом Копаониче, расрђени старче, тако близу бесмо, а не састасмо се [...] Збогом Блажево, дивља убавиљо, дражесни чару очима онога, који у твојој романтичности насладе тражи!", Ђорђевић 1896: 79). У путопису *Поред Топлице* има примера античког поступка контрастирања питомог и дивљег предела (Курцијус 1996: 327):

> Коса којом пролажасмо има неописано леп положај, са кога се далеко на западу види сури врх Копаоника и два камена рога Штавске Треске, северно ти је Јастребац, а источно таласасти огранци његови, који се постепено спуштају на југ да им најниже падине пере брза Топлица, која се зеленом долином блеска и прелива у чаробном летњем јутру. (Ђорђевић 1986: 31)

Бројне дескриптивне пасаже одликује топос оживљене природе и појава: пут ка Топлици је „важна вена старога организма" српске средњовековне државе (Ђорђевић 1896: 1); црква Светог Николе у Куршумлији персонификована је у „изнуреног роба" и „старог изнемоглог борца" (Ђорђевић 1896: 59), а Копаоник је одређен као седи старац намрштена чела:

> Најсилнији утисак чини озбиљни, намргођени и чисто страшни Копаоник, који нам је за леђима, чији се врх преко великих брегова који су испред њега, као какво велико чело грднога џина, помаља, да покаже да је он ту господар. Преко тога џиновскога чела, као преко чела љутитог јунака, прелећу облаци, час сури, час бели. Или му се облаци са чела подигну и он се разведри, и поносно стоји, да ти своју величину и величанственост прикаже, али ти је онда његова горостасност страшна и некако поштовања достојна (Ђорђевић 1896: 76).

Оба Ђорђевићева путописа одликује прожимање литерарног дискурса (нарочито доминантног у *Поред Топлице*) и материјала који може бити одређен као научна грађа. Мада Ђорђевић у тумачење појава повремено уноси своје субјективне ставове, велики део материјала у овим делима има статус релевантног извора за научна истраживања. Највише такве грађе припада етнографији и усменој књижевности, али има и оне која сведочи о Ђорђевићевим интересовањима за археологију, историју, палеографију, демографију, геологију. За разлику од других његових дела у којима је основни циљ била усмена књижевност, макар и на нивоу презентације грађе (као у *Циганским*

народним приповеткама), у овим путописима усмено стваралаштво је дато као етнографска подлога, упоредо са другим материјалима (нарочито у путопису *Поред Топлице*), без намере да се формира корпус, али са жељом да се постојећа усменоуметничка грађа нотира и сачува. Чини се као да су повод увек била места или људи са којима се аутор сусретао: Ђорђевић помене простор, ужи или шири локалитет, а онда тумачи порекло назива; говори о становништву и помене неки детаљ из њихове усмене историје или неким казивањем поткрепи одређене тврдње (нпр. дивљачну природу арнаутског становништва илуструје и изреком „Да те Бог сачува Љуше и Коњуше, Мађара и Крчмара"). То важи за највећи део усменокњижевне грађе у овом путопису. Ипак, Ђорђевић у својим записима оставља информације које сведоче и о његовом свесном интересовању за народно стваралаштво (говори о томе како се распитује да ли неко зна песму о Владимиру и Косари, у бољевачкој школи пита децу коју песму на матерњем језику најрадије певају, од баке коју среће на путу тражи да му да информацију о лапоту). О томе посредно говори запажање о поезији коју пева влашко становништво: поезију сматра њиховом „слабом страном", мало се пева, певају већином жене; сматра да су јуначке песме сасвим угашене. Притом је јасно да његова интересовања нису усмерена ка фолклорном стваралаштву само једног народа, без свести о активном процесу прожимања, дистрибуције и трансформације грађе која представља интернационалну, словенску, балканску баштину. У путопису *Кроз наше Румуне*, коментари о основној грађи неретко су праћени компарацијом са одговарајућим појавама у животу и традицијској култури других народа (Срба, Турака, Рома). У путопису *Поред Топлице*, уз српску грађу, налазе се сведочења о албанском фолклору.

Неки од записа сведоче о процесу транскрипције усменог исказа и тешкоћама са којима се истраживач у тим приликама сусреће. Преношење изговорене речи у писану никада не може довољно прецизно илустровати разговор између информатора и записивача. Због тога процес транскрипције подразумева, поред дословног бележења изговореног, и одређене радње које читаоцима приближавају усмени „текст" и контекст (околности у којима се разговара, понашање саговорника, емотивне реакције, паузе у говору и слично). Њима се, између осталог, тумачи и дешифрује изговорено (Бо, Вебер 2005: 184). Ђорђевић у путопис уноси записе усмене грађе коју његови саговорници изговарају на дијалекту, прилаже њихову верзију на румунском књижевном језику, и, водећи рачуна о читаоцима, уноси преводе на српски језик:

> Са тим штаповима зађу деца по селу од куће до куће [...] Кад наиђу у коју кућу, певају: Буна зео, ла ажун / П'нтру шас бун / Калушеј, мјелушеј, / виделеј, пуршелеј, / Санатаће, богатаће, / Ој ла струнга, бањ ла пунга! Књижевним румунским језиком ово би се рекло: Bună ziuaja ajun, Pentru ceas bun, / Căluşei, mieluşei, / Viţelei, purcelei, / Sănătate, bogătate, / Oi la strungă, / Bani la pungă. Добар дан, Бадњи дане / У добри час, / коњићи, јагањци, / теоци, прасци, / здравље, богатство, / овце у појатама, / новци у кеси (Ђорђевић 1906: 135).

Још у контакту са информаторима Ђорђевић тражи разјашњења и тумачење нејасног, а како неке изразе ни сами информатори не разумеју, он истражује лексиколошку литературу, предлаже могућа тумачења или указује на проблем који остаје нерешен:

> Прва два стиха од ове песме задала су ми силну муку, јер онај који их је казивао није знао шта значе. Међутим, у устима народним они су толико искварени, да у румунском језику овакви као што су не значе ништа, иако сам о томе питао баш добре познаваоце румунског језика. На срећу, нађох у Nouveau Dictionaire од F. Damé-а да реч Chiraleisa значи Кирие елејсон (= Господи помилуј) и из примера који је поред те речи, одмах видех да је то Крлељеса горње песме (Ђорђевић 1906: 136).

Поменуто је како се већ у уводима обају путописа говори о околностима у којима се одвија теренски рад: поред опасности и нелагодности на путу (разбојници, тешко проходни путеви, глад), истраживач је изложен тихом бојкоту појединих информатора онда када се распитује о сачуваним каменим споменицима са натписима – доживљавају га као ловца на закопано благо: „Али брештани мислећи да ја тражим с тога да бих ископао по њихову запису новце из градишта, не хтедоше ми га показати, говорећи, да је доиста био у њих такав камен, али где је сад, не знају" (Ђорђевић 1896: 36). На другом месту, истим поводом Ђорђевић запажа и ово: „Наш је народ зачудо суревњив према онима који иду ради истраживања старина. Чудновата манија копања причињује им страх да други не пронађе оно што би желели они наћи… Често је тешко доћи до информатора јер се људи изговарају својим пословима и слично" (Ђорђевић 1896: 45). Отуд у овим својим делима Ђорђевић истиче драгоцену помоћ сарадника на терену. Најчешће су то свештеници и учитељи, који му дају информације о пределима кроз које пролази; упућују га на значајне локалитете, показују писане изворе (углавном старе црквене књиге), сакупљају материјал који он потом обликује и представља у оквиру путописне грађе, путују са њим и помажу му на разне друге начине. Неки од њих су стални његови сарадници, попут Светислава Марића и Филипа Поповића, али ту су и други локални свештеници и учитељи: Јеврем Илић који је нпр. записао културноисторијско предање о Јоку Каралићу, кнезу и Карађорђевом ратнику, у које је уметнуто предање о постанку Јанковог камена; Драгомир Михаиловић, који је дао прилично опширан запис о погребним обичајима Влаха; учитељ Никола Касапић од кога потиче опис славе и слично. Стручне информације о једној од старих грађевина уступио му је и Никола Вулић, професор Београдског универзитета.

Ђорђевић се различито односи према научној потреби да се информатори именују, одреде њихово порекло и године старости. На неким местима не оставља никакве податке („Од обичаја у Валакоњу забележио сам ово"), понекад даје само њихова имена, понекад и презимена, податке о пореклу информатора, ређе и године старости. Када говори о информаторима својих сарадника, о којима најчешће нема никаквих непосредних личних података, он истиче њихову поузданост и добру упућеност у проблеме о којима је реч (Ђорђевић 1906: 203).

Корпус усменог материјала у овим путописима није мали и није усмерен само ка једном жанру, а ипак није ни жанровски превише разуђен. Доминирају, како би се очекивало, културноисторијска предања, у мањем броју има етиолошких (о постанку божура, „смуђавог" земљишта) и демонолошких. Углавном је реч о облицима кратког саопштења, мада се запажају и развијеније форме. Предања се структуром и тематско-мотивски уклапају у корпус српске усмене прозе.

Бројна културноисторијска предања у путопису *Поред Топлице* (много мање записа има у делу *Кроз наше Румуне*) активирају усмену епску историју, најчешће о Косову, Краљевић Марку, Карађорђу, Сибињанин Јанку. Мотиви одласка на Косово, кнежеве вечере, покретања војске, ухођења и пораза део су казивања најчешће посвећених једном догађају према коме поједина места добијају називе („Трпеза", „Праведни гроб", Ђорђевић 1896: 86). Епско преламање пораза на Косову са устанком против Турака, српским војводама и сломом устанка одразило се на предање о кнезу Каралићу. Актер овог предања повезан је са Карађорђем и устаницима, а коначно уточиште, након слома, налази под Јанковим каменом: „Прича се да је ту стену побо Сибињанин Јанко кад је пошао на Косово" (Ђорђевић 1896: 51). У истом запису сачувана је и формула позивања на старије чланове породице и колектива, као веродостојне и валидне изворе информација о прошлости: „Ово је све забележено по причању које упамтих од моје баба Неде која је живела 107 година" (Ђорђевић 1896: 51). У неким примерима, усмена историја маркира се само именовањем актера (воденица Васојевић Стеве, двори Васојевић Стеве), док се у другим региструју сажети наративи, као у предању о царици Милици и бацању блага (Ђорђевић 1896: 30) или у казивању о разговору кнеза Лазара са пустињаком и постанку манастира Горњак (Ђорђевић 1906: 778). Епски мотиви региструју се и у предању о селу Крчмаре, чији се назив повезује са „крчмом Крчмарице Маре, посестриме Марка Краљевића" (Ђорђевић 1896: 58). Има примера предања обликованих према локалној усменој историји. Сажето казивање о локалитету Јабуловац упућује на усмено преношење знања (досељеницима су причали Арнаути) о војводи Јабучилу који је „становао и војводовао" пре него што су Арнаути населили простор (Ђорђевић 1896: 53). Забележена су и предања која говоре о постанку одређеног локалитета (тзв. месна предања): простори добијају имена према људима, познатим или непознатим историји (Марин гроб, према имену жене сахрањене ван турског гробља), њиховим професијама (нпр. Рабаџијски камен, Ђорђевић 1896: 38; Самариновац „се тако прозвало што су му становници некада носили благо на самарима" Ђорђевић 1986: 46), флори (предање о називу места Бор, Ђорђевић 1906: 532). Поједини облици сачувани су у више варијаната, са формулама које упућују на различите објективизације: „Причају да су [...] Прича се још и то да је" (Ђорђевић 1896: 12–139) „По народном предању [...] по причању, још се прича да је" (Ђорђевић 1896: 30). Предање о змији чувару воде (Ђорђевић 1896: 12), повезано са коментарима о Облачинском језеру, нема етиолошку компоненту и њиме се не објашњавају ни постанак ни назив локалитета. Народни доживљај Турака као највећих непријатеља укључен

је у казивање у коме њихова активност (убијање змије) угрожава опстанак живота као таквог (језеро пресуши).

Митолошко-демонолошка предања тематизују сусрете са вилама и вампирима, али има и другачијих записа: у путопису *Кроз наше Румуне* забележено и предање о судбини, у форми кратког извештаја (Ђорђевић 1906: 286). Доминирају фабулати, са познатим мотивима откривања вампира у пољу (док се прикупља сено), убијања вампира (пушка, усијано гвожђе, вино), мотивом вампира који живи са својом женом и слично.

Поред предања, објављено је и неколико приповедака. У влашкој варијанти приповетке „Како су радиле, онако су и прошле" (Караџић 1988: 135–136, AaTh 480) у паралелно постављеним наративним токовима појављују се типски ликови зле маћехе, њене неваљале и себичне кћери и прогоњене пасторке. Актер који кажњава и награђује је *сен тоћер*, демонско биће које у овом контексту замењује алу. Легендарна прича о старцу који бежи од смрти и нехотице почини грех сажета је, са редукованим дијалозима и неразвијеним приповедним сегментима. Неуспешно ослобађање од греха условљава дестабилизацију у делу колектива, са трајним последицама: пуцањ о празнику Св. Тројице уплаши жене које, од тог дана падају у несвест и постају русалије. На том се месту легендарна прича претаче у предање (Ђорђевић 1906: 770–771). Прожимање усмених жанрова уочава се и у другим примерима. У шаљивој причи о крађи кукуруза уочавају се и кратки говорни облици („ако су одломили корен својом руком, да им отпадну обе руке [...] ако је крочио у туђу њиву, да му отпадну обе ноге", Ђорђевић 1896: 62).

Забележено је и неколико песама, углавном везаних за годишње обредне манифестације (коледарске румунске), има примера из дечјег фолклора, а нарочито су занимљиви записи бајања који потичу из разних извора (усмених, али и писаних, углавном из требника, псалтира и других врста црквених књига). Кратке говорне умотворине чине мањи део усмене грађе у овим путописима. Углавном се ради о пословицама, изрекама и клетвама.

За корпус усменог стваралаштва од изузетног су значаја и делимично очувани сегменти песама, парцијално меморисани (према термину Вука Караџића, такви су примери *комади*) или казивани уз препричавање заборављених стихова. У складу са свешћу о важности такве грађе, Ђорђевић у своје записе уноси и примере који представљају само делове песама. Информатори су песме некада слушали, можда изводили, али временом заборављали. У тој се улози нашао и сам Ђорђевић: „Ја памтим почетке неких песама, које су се пре 30 и више година у Брестовцу певале, а које се сад готово већ заборављају" (Ђорђевић 1906: 527). Поред неколико његових стихова, у путопису *Поред Топлице* представљени су и стихови албанске епске песме (Ђорђевић 1896: 22).

Као саставни део усмене грађе, поред материјала бележеног на терену или представљеног према записима Ђорђевићевих сарадника, ушли су и примери који сведоче о његовом познавању или коришћењу усмених облика. Он употребљава пословице и друге кратке говорне форме (*једно мисли један кум друго мисли други кум, где ко никне онде и обикне, убиће те за лулу*

дувана), наводи фрагменте румунских песама које је слушао и запамтио као дечак у Брестовцу (тамо је службовао његов отац), стиховима епске песме потврђује везу топонима са јунацима епског песништва и слично. Колико је у Ђорђевићевој свести делатан фонд српске усмене књижевности, епске нарочито, можда најбоље илуструју неки сегменти приповедног дискурса када аутор, нарочито у првом путопису, истиче епска надахнућа која га воде у истраживање предела, он каже: „да посетим места где Немања зидаше красне задужбине, где се Топлица и Косаница, чија имена буде успомене на два побратима, састају и љубе, да видим места где је Лазарева Србија Косову јурила, да га крвљу напоји „за крст часни и слободу златну" (Ђорђевић 1896: 56). Његов дискурс, чак, на појединим местима има форму десетерца, типично епска понављања, итд.: „Понесен сам био и силном жељом да се попнем на Преполац, да са њега прегледам Косово, Приштину, Лаб и Ситницу, места *где су наши стари царовали, царовали па и преминули*" (Ђорђевић 1896: 56) или: „Боже мој, какве осећаје буди онај велики неми траг који се пркосећи времену одржа, *да се знаде е је царовано*; *Бог ће дати те ће добро бити, спојиће се што је раздробљено*" (Ђорђевић 1896: 61). Уз то, он често користи архаичне лексеме, формулативне изразе: *худи дућанчић*, *напивши се хлађане водице* и слично. Поред тога, Тихомир Ђорђевић показује и познавање обимне литературе посвећене усменој књижевности – од зборника објављене грађе до разноврсних монографија и студија.

Ови Ђорђевићеви радови у непосредној су вези са другим његовим текстовима. На методолошком нивоу сродност се запажа, између осталог, у позивању да се истраживања наставе, указивању на недостатке, недовољност сопствених радова и слично. Тематске везе уочавају се нпр. између запажања о колевкама на гробљу, и каснијег рада „Колевка на гробу" („Белешке о нашој народној поезији" у оквиру *Прилога проучавању народне* поезије и у истоименој монографији из 1939. године), путопис *Кроз наше Румуне* обележава почетак Ђорђевићевих истраживања положаја Румуна у Краљевини Србији и слично[5].

Поред тога, Ђорђевићеви путописи се уклапају у оновремене књижевне прилике и путописну традицију српске књижевности, али и шире: мање или више заступљен, етнографски материјал у путописима представља појаву уочену у литератури других народа, од најранијих записа путника до двадесетог века (Рубиес 2002: 21). *Поред Топлице* и *Кроз наше Румуне* припадају тој традицији и другим својим карактеристикама: фактографијом, тенденцијом ка дескриптивном, елементима личног и исповедног, прожимањем научног и књижевноуметничког дискурса. Због свега тога, ови су радови веома

[5] У питању су радови који настају у ширем временском опсегу: „Из живота народа румунског", *Српски књижевни гласник*, 1908; „Доситеј Обрадовић и Румуни", *Српски књижевни гласник*, 1911; „The Roumanes in Serbia: The truth concerning the Roumanes in serbia", Paris, 1919; „Румуни у Србији за владе кнеза Милоша", *Годишњица Николе Чупића*, 1923; „Румуни у Србији", *Нова Европа*, 1924; „Rumanian Gypsies in Serbia", *The Journal of the Gypsy Lore Society*, 1929; „Један пример досељавању Румуна", *Српски књижевни гласник*, 1941. године (наведен је избор радова).

значајни за опус Тихомира Ђорђевића, али и за историју српске усмене и писане књижевности.

ИЗВОРИ

Ђорђевић 1896: Т. Р. Ђорђевић, *Поред Топлице: путописне белешке* (прештампано из *Братства*, VII), Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

Ђорђевић 1906: Т. Р. Ђорђевић, Кроз наше Румуне, *Српски књижевни гласник*, књига XVI, св. 1–5, 7–10, 44–58, 126–136, 200–210, 282–290, 376–384, 527–532, 614–619, 692–698, 763–783.

ЛИТЕРАТУРА

Бо, Вебер 2005: S. Bo, F. Veber, *Vodič kroz terensku anketu*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Борм 2000: J. Borm, In-Betweeners? On the travel book and ethnographies, *Studies in Travel Writing*, 4:1, 78–105.

Борм 2013: J. Borm, Određivanje puta: o putopisu, putničkoj književnosti i terminologiji, prevod A. M. Kostadinović, *Philologia Mediana*, 5, 607–622.

Гвозден 2011: В. Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940: студија о хронотопичности сусрета*, Београд: Службени гласник.

Ђорђевић 1997: *Белешка о Власотинцу* (одштампано из *Дела*), Београд: Парна радикална штампарија, 1897, Репринт издање, Власотинце: Народна библиотека „Десанка Максимовић”/Културни центар.

Караџић 1988: В. С. Караџић, *Српске народне приповијетке*, Сабрана дела Вука Караџића, књига трећа, Београд: Просвета.

Курцијус 1995: Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд: Српска књижевна задруга.

Ломпар 1995: М. Ломпар, Путописно време, у: *Љубомир Ненадовић и српска путописна традиција*, Приштина: Филолошки факултет, 89–95.

Пековић 2001: С. Пековић, Путопис – условљеност жанра, у: *Књига о путопису: зборник радова*, ур. Слободанка Пековић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–26.

Рубиес 2002: J. P. Rubiés, Travel writing and ethnography, у: *The Cambridge Companion to Travel Writing. Cambridge companions to literature*, ур. Hulme, Peter and Youngs, Tim, Cambridge University Press, Cambridge, 242–260.

Рубиес 2011: J. P. Rubiés, Ethnography, philosophy and the rise of natural man 1500–1750, у: *Encountering Otherness. Diversities and Trans-Cultural Experiences in Early Modern European Culture*, ed. Abbattista, Guido. University of Trieste Press, Trieste, 97–127.

Даниела М. Попович Николич

УСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПУТЕВЫХ ЗАМЕТКАХ Т. Р. ДЖОРДЖЕВИЧА *КРОЗ НАШЕ РУМУНЕ И ПОРЕД ТОПЛИЕ*

(Резюме)

В этой статье внимание уделяется сочинениями *Поред Топлице* и *Кроз наше Румуне*, в которых автор, в дополнение к данным о пространстве, времени и порядке его жизни, занимается устным творчеством. Он цитирует различных материалах (песни, рассказы, легенди, былички, паремиии), информирет о устной традиции сербского и других народов, иллюстрирует трудности с которыми встречается исследователь и тому подобное.

821.163.41.09 Симовић, Љ.

Јасмина С. ЈОКИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ФОЛКЛОРНЕ ПРЕДСТАВЕ О АЛИ У ПОЕЗИЈИ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА**

У раду се анализирају две песме Љубомира Симовића („Молитва Светом Нестору који је убио алу а из ње постали мишеви гуштери змије и друга гамад" и „Викалица Живане са Субјела али која је из облака зинула на њене штале амбаре воћњаке усеве куће и гробља") у којима је евидентан утицај народних веровања и предања везаних за поменуто митско биће, али и специфичан стваралачки отклон према етнографским фактима. Упоредном анализом обе песме сагледава се амбивалентна природа але у Симовићевој поетици – она је истовремено демон атмосферских непогода, али и праизвор свих хтонских животиња (гмизаваца и гамади), те на тај начин повезана и са подземним светом и управо је ова двозначна симболика предмет детаљнијих разматрања.

Кључне речи: ала, аждаја, Св. Нестор, басме/викалице, молитва, град, смеховна култура.

Ала је у српској традиционалној култури митско биће, које је превасходно сматрано демоном непогоде и замишља се у различитим обличјима јер не постоји јасна и јединствена представа о њеном изгледу (в. Зечевић 1981: 62–67; СМ 2001: 559–561). Наиме, судећи према веровању у области Бољевца, она је налик на *некакво црно и страшно биће у виду ветра* и убија људе својим дахом, а *кад иде вијор, народ мисли да у њему играју але*. Стога не ваља да *вијор* удари на човека, јер би га але убиле, па се у циљу заштите баци камен или се пљује на њега (Грбић 1909: 326). Сличне представе постојале су и у области Хомоља, где је називају још и *алинчина*, а замишљају је као црни ветар који иде земљом. Зато верују да где год ала прође мора да *духне вијор* који *врти као сврдао* и јавља се најчешће лети. За таквим ветром обично наилази *силан град*, који често *сасвим опусти читав крај*. Але наносе штету усевима и тако што се уочи сваког празника окупљају на игру, а пошто најрадије

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

** Овај рад настао је као резултат ангажовања на пројекту *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (бр. 178005) који се реализује на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду уз финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

играју и трче по ливадама и њивама, помрсе траву, разбацају крстине и растуре навиљке сена (Милосављевић 1914: 296). На Косову се верује да је ала облак који се *спушта до земље у витлацу, па само реп спусти, а главу у облак сакрије*, те да је толико *страшна и голема животиња* да би човек *памет од стра' померија* кад би могао да види још и њену главу (Дебељковић 1907: 276). У Гружи верују да је ала невидљиво биће које живи у ваздуху, вировима и језерима и предводи градобитне облаке (Петровић 1948: 337).

Осим наведених, у представама и веровањима присутан је и мотив настанка мува и гмизаваца након убиства але. Један такав пример забележио је и Вук Караџић у одредници о голубачкој муви:

> Једни приповиједају да је неко од некуда из Србије тјерао некаку алу па је **стигао** у **Стигу** (и од тада остало име Стиг) и ранио је али се она опет отела и рањена утекла у ону пећину и ондје од ране липсала, па од ње оне мухе да постају. Приповиједа се да су Њемци ону пећину зазиђивали, али кад дође вријеме да се мухе роје, зид се провали сам од себе (ЕС 1972: 312–313).

У савременим теренским записима предања о голубачкој мушици помињу се као њени непријатељи Свети Ђорђе, а алу (аждају, змију) коју убија информатори дефинишу као *неку врсту змијоликог гмизавца везаног превасходно за земљу и простор под земљом*. После сукоба са јунаком, она се повлачи у јаму (рупу под каменом) и одатле *досађује народу*, односно представља претњу свету људског, што се преноси и на бића (голубачку мушицу) која настају од ње (в. Ђорђевић 2007: 265–271). Исти сиже забележен је и у области Левча – Св. Ђорђе приликом борбе са њом изговара претњу: *Да убијем алу да је једу црви*! – на шта му она одговара клетвом: *А моји црви да досаде вашем народу*! Ти црви су заправо бубе које море стоку, а живеле су у некој јазбини коју су људи затворили и од тада више не излазе (Марковић 2004: 78–79, бр. 80).

Аналогна веровања тема су и Симовићеве песме нпр. „Молитва Светом Нестору који је убио алу а из ње постали мишеви гуштери змије и друга гамад", која је објављена збирци *Уочи трећих петлова* (1972). У нашем народном предању Нестор је ученик Св. Димитрија и празнује се 27. октобра/9. новембра (Недељковић 1990: 291): *Чирак (ученик) Св. Димитрија по имену Нестор убио је једну алу из које је изашло и размилело се мноштво мишева, змија, гуштерова и другог гада* (Николић 1910: 142; уп. Недељковић 1990: 156–157). У Лужници и Нишави се дан након Митровдана назива *Миштровдан* и празнује се да преко године мишеви не чине штету, пошто верују да све што се тог дана направи и уради преко године ће упропастити мишеви. На овај дан неће ништа да раде од женских послова, посебно девојке удаваче, јер верују да би им у том случају мишеви изгризли све дарове (Милосављевић 1914: 66). У околини Бољевца назива се *Мишољдан* или *Мишији дан* и такође су забрањени женски радови, а мушкарци *не смеју да дирају у кошеве и амбаре са житом да мишеви не би чинили штету* (Грбић 1909: 74). Дакле, у многим нашим крајевима заштити од мишева посвећени су *мишји празници*, а међу њима најраспрострањенији је онај који пада у дан празновања Св. Нестора, док се у ритуалној пракси примењују различити

начини истеривања ових штеточина, међу којима доминира забрана рада са применом оштрих предмета. Све то условљено је негативном симболиком мишева који се сматрају нечистим животињама и убрајају се у гамад (гмизавце), те их због тога зову још и *гад/гадина*, *поганац* и сл., верује се да поседују ђаволска својства, чак је и њихов настанак по неким предањима повезан са ђаволом. Имају и хтонску симболику: сматрају их весницима смрти, пошто се верује да, уколико се у некој кући намножи пуно мишева, то значи да ће ускоро умрети неко од укућана (в. Гура 2005: 299–309; Плотникова 2004: 65–71). На сродност ових различитих врста животиња указује и Симовић већ у самом наслову песме, тако што их све редом набраја и њихов настанак доводи у везу са убиством але које је извршио поменути светац. Тако нам већ на самом почетку песме сугерише да, као и у читавом његовом симболичком систему, мишеви, гуштери и змије представљају силе мрака, а у овом случају и уситњавање и размножавање зла. Међутим, Симовић овај подвиг свеца интерпретира у складу са сопственом поетиком у којој преовлађују црнохуморни тон и иронијски отклон према стварности, те на крају и сам чин његове победе доводи у питање (в. Чолак 2011: 441–442). Због тога нимало не изненађује његов поетски закључак:

Покупи, Свети Несторе, ове змије,
гуштере, мишеве, слепиће, даждевњаке,
шкорпионе, и другу гамад, у врећу,
однеси врећу на врх брда,
истреси је, засучи високо рукаве,
па од њих опет ону алу умеси,
велику ко што је била, и још већу!

[...]

гвоздензубу и стоглавату, молим те,
Свети Несторе,
врати нам ону алу,
спаси нас!

И док је у претходно анализираној песми ала представљена као биће које припада искључиво хтонском свету, у „Викалици Живане са Субјела[1] али која је из облака зинула на њене штале амбаре воћњаке усеве куће и гробља”[2]

---

[1] „Nepunih hiljadu metara visok je masiv Subjel. Ovo kupasto uzvišenje i danas, zbog pretpostavki o postojanju grada na vrhu, budi maštu i podstiče nastanak brojnih tajnovitih priča o vilama i vilenjacima, o zagonetnoj istoriji i onome što se na brdu događa kada zvezde dotaknu zamišljeni grad”. (http://www.westserbia.org/destinacije/kosjeric/prirodni-resursi/subjel/)

Приликом антропо-географских истраживања о овом локалитету забележено је следеће: „Субјел је укљештен између Шеврљуга и сав је изнад Тубиња и Бјелоперице. Са северне стране му је висока субјелска Чука (Субјел) испод кога се слива Брушњача. Село је много више од доњих села, наравно и брдско село, али му је земљиште шумовито и доста родно, само се не може поредити по родности са доњим селима” (Павловић 1925: 79).

[2] Ова песма издваја се по специфичним одликама, пре свега због бројних елемената фолклорног фонда, сагледаног у најширем смислу – од басме и магије до поезије (в. Самарџија 2011: 384), те је стога типичан пример Симовићевог умећа стварања *жанровског хибрида* спајањем

евидентан је други слој веровања према којима се она доживљава махом као демон атмосферских непогода, тачније предводник градоносних облака. Инспирацију за настанак ове песме Симовић највероватније проналази у традиционалном обреду растеривања градоносних облака, на шта упућује већ и термин *викалица* у наслову песме, који је заправо локални назив за апотропејске текстове – басме против града.[3]

У етнографским изворима забележено је поводом таквих магијских текстова да се *казују на пољу, док пада 'градљика' – и то необично јако, као да се нешто страшно хајка и растерује, уз вику и алакање свих присутних* (Кнежевић 1940: 176–177). Притом и посебан начин изговарања – *уз вику и алакање*, у потпуности кореспондира са називом *викалица* из наслова Симовићеве песме. Осим тога, Симовић у наслову указује и на друге битне елементе обредног контекста – да се изговара у тренутку кад ала из облака директно прети да уништи имање, односно већ приликом појаве првих градоносних облака. У основи ових магијских поступака углавном је присутно древно веровање да такве облаке *воде* одређена митска бића, демони или душе покојника који нису умрли природном смрћу. У новијим истраживањима фолклорних представа о али, забележеним у Жупи александровачкој, уочљиво је да је временом дошло до контаминација два различита вида градоносних демона, будући да се овде верује како оне *носе град, олују и преврћу*, као и да су але заправо *обешењаци који нису опевани* (Златковић 2015: 358). Веровања у алу као градоносца забележена су у области Драгачева, Левча и Темнића, Жупе крушевачке, затим Косова и Метохија, источне и јужне Србије, али и источне Македоније и западних крајева Бугарске (в. Раденковић 2001: 446–447).[4]

Због штете које наноси усевима, олујни облаци растерују се низом ритуалних радњи, које су обично праћене већ поменутим *викалицама*, односно *казивањем нарочитих речи, молби и песмица, које као да имају култно*

различитих фолклорних елемената попут магијских апотропејских радњи, басми и амбивалентног гротескног смеха (Делић 2011: 72–73).

О присутности митског и искуству народне књижевности у свом делу сведочи и сам Симовић у једном разговору, помињући управо мотив који доминира и у анализираној песми: „С друге стране, изворно митско мишљење постоји још увек. Не само у литератури. Неке митске слике и ситуације налазимо и као свакодневне животне чињенице. Једном, на пример, на Јеловој Гори, видео сам на једном гумну старца како, пред невреме, стоји високо на гомили крстина, и слаже их и покрива. Нешто сам га у вези с тим послом питао, а он ми је одозго одговорио: 'Треба ово отимати од облака!' У тој слици, и у тој реченици, за мене је, из свакодневља, заискрило зрнце чистог и живог мита, који прича о борби са змајевима и небеским силама" (Симовић 1990: 28).

[3] Веома драгоцену збирку ове врсте текстова, уз опис одговарајуће ритуалне праксе за растеривања градоносних облака, представљају записи Радована Маринковића, забележени у области Драгачева (1974: 145–175). Поменуте записе цитира и Н. Толстој у своме раду посвећеном опсежној анализи управо овог ритуала у српској традиционалној култури (в.Толстој 2003: 162–252).

[4] Поред але јављају се и други демони атмосферских појава, по правилу женског пола, као што су: *ламја/ламња/луња* (мак.), *аждаја* (срп.), *куљшедра*. Ова митска бића увек се појављују заједно са атмосферским непогодама (градом, ветром, кишом), приписује им се незаситост и прождрљивост, а у вези с тим посебно уништавање усева (Плотњикова 2004: 225–226). Вук Караџић у одредници о али као њене пандане наводи још и *хаждаху* и змаја тврдећи следеће: *За халу се мисли да има од хаждахе особиту духовну силу те лети и води облаке и град наводи на љетину* (ЕС 1972: 308). О повезаности представа о али, аждаји, змајевима и аловитим змијама в. Тодоровић 2011: 212–215.

значење и које увек оно што казују – казују ***погрешно, наопако и унатраг****: верује се да ће се само тако град умањити и одвратити, а летина сачувати од пропасти*, а углавном их изговара нека старија жена *која зна да маше и разбраја* (Кнежевић 1940: 176–177). Овакав вид магијског говора уочљив је и у поступку *истицања чудеса* у викалицама као израз настојања да се градоносни облаци или уплаше или умилостиве, а притом су осим повика и претњи често присутни и тонови *молећивости*, па чак и *призвук нарицања и јаука* (Маринковић 1974: 147). Осим тога, у магијске сврхе изговарале су се гласно и псовке, о чему сведочи један од казивача: *Ја сам мацолу бацао у облаке и* ***псовао олују*** (Маринковић 1974: 159, бр. 49). Аналогну функцију имао је и поступак разоткривања полних органа, који имају посебан статус у култури и осим покривања обухваћени су и забранама јавног именовања, па се због тога за њих најчешће користе еуфемизми, али су неки магијски поступци изграђени управо на кршењу забране њиховог показивања и именовања (Раденковић 1996: 37). Тако су забележени бројни примери разодевања приликом изговарања басми против града, а у многим крајевима практиковала се и потпуна нагост као посебно делотворан вид комуникације са демонским силама, јер је она била у функцији укидања границе која дели човека и други свет (в. Ристески 2000: 68), о чему сведочи и запис о једној старијој жени која је била задужена за одагнавање олујних облака од свог села:

> Кад духне она силна олуја пред град, она иде гола, потпуно нага, сем што има један убрадач на глави, и то иде по плоту озго, придржавајући се колико може и гласно дозивајући утопљенике и удављенике [...] Она гледа да иде све дотле док не одиђе. Онда се враћа кући сва задувана и покисла (Тројановић 2008: 142).

Готово истоветни поступци описани су и у Симовићевој „Викалици", која почиње стиховима: *Стани ало! Натраг, ало!* (Симовић 2005: 268). Императивни тон којим се лирски субјект обраћа немани указује на то да се у овом случају ради о типичној басми којом се прети, уместо молби или жалобног тона нарицања. Такав начин обраћања остаје доминантан у читавој песми, сугеришући надмоћност жене као заштитнице свеукупне плодности и животодавног принципа, што је у складу и са њеним именом (*Живана*). Интересантно је да су басме сличне садржине забележене и у реалном обредном контексту и оне обично гласе: *Назад, назад, ало! / Вамо је већа ала, / Чувај се!* (Маринковић 1974: 154, бр. 21); *Не иди, ало, на алу, / Ова моја ала доста таки ала прогутала!* (Маринковић 1974: 159, бр. 48). Примењени поступак симболизације такође указује на фолклорну инспирацију, будући да су оваква схватања била саставни део народне смеховне културе: за (претерану) сексуалну жељу и данас се у пиротском крају каже: *Зинула вој ала* (Златковић 2001: 21).

У наставку песме претећи тон се појачава, а као противник митског чудовишта разоткрива се гротескни, хиперболисани женски полни орган, који се, као и у фолклорним викалицама, такође именује као *ала*: *Сукњу дижем изнад главе, ало! / Гледај, ало! Нагледај се, ало!* Претња се појачава готово дословним понављањем у стиховима последње строфе: *Задижем пртену сукњу изнад главе: / ево овом те алом терам, ало!* (Симовић 2005: 268). Овакве

радње биле су заиста део ритуалне праксе, о чему сведоче и записи из новијег доба. Наиме, старије жене су се, кад се појаве олујни облаци, свлачиле потпуно голе (Маринковић 1974: 166, бр. 81; 168, бр. 89), или само подизале сукњу (Маринковић 1974: 151), трчале око куће и викале: *Не иди, граде, / на ове моје јаде!* (Маринковић 1974: 151, бр. 7), док би у Чајетини жена излазила у шуму на пропланак, завртала сукњу и викала: *Бјежите ви беле / Од моје црне* (Ристовић 1992: 134), а у Каони и Властељицама (Драгачево) разоткривале колена и бедра, трчале око куће и викале: *Бежи, чудо, од чуда чудога! / Не можете једно крај другога!* (Маринковић 1974: 162, бр. 65). Притом саговорници објашњавају сврху оваквог понашања на следећи начин: *У Рогачи, ђе сам рођена и ђевовала, чим намину црни облаци, жене се свучу, трче око куће и узвикују* (Маринковић 1974: 157, бр. 42); *У Рогачи, знам, жене се свлаче и голе трче око куће да уплаше облак. Кажу да свака мора три пута да оптрчи око куће, а четврти пут да се врати – да би се и облаци вратили* (Маринковић 1974: 153, бр. 15). Дакле, описаним магијским поступцима жене су настојале да уплаше градоносне облаке, те да их на тај начин отерају далеко од свог села. Управо такви облаци описани су и у следећим стиховима: *Гладни меса, жедни крви, долетели / на крилатим коњима без узда / [...] мрачни облаци, зинули на сва уста!* Таквим облацима супротставља се Живана, која им довикује: *погледајте како зија, како зева, / пећ, пећина, провалија, ала, / која би вас надушак прогутала* (Симовић 2005: 268). У наведеним стиховима као синоними за женски полни орган наводе се још и пећ, што је забележено и у нашој опсценој лексици – *вурња*/*вурњица* (зидана пећ за хлеб), *фурунче, комин* или *оџак* (Златковић 2001: 13–15; Златковић 2014: 99), док су пећина и провалија у складу с древним представама по којима се женски полни орган асоцијативно доводи у везу с јамом/безданом, односно *капијом* за онај свет (Раденковић 1996: 39).[5] Ова поетска слика у потпуном је сагласју с традиционалним представама о обезбеђивању плодности помоћу хиперболисаног женског полног органа (Карановић, Јокић 2009: 11), који на симболичком плану показује надмоћ женског принципа, односно жене *која израста у митску прамајку, заштитницу рода и летине* (Самарџија 2011: 384), што је језгровито исказано у стиховима: *Још би триста стотина таквих ала / у ову алу над алама стало!* (Симовић 2005: 268).

На тај начин се показује њена амбивалентност, будући да *утроба која рађа живот преображава, прети, гута и сатире* (Самарџија 2011: 384), што је идеја која се понавља и у наредним стиховима: *Добро гледај, ало, да би знала, / ако би загризла на шта си зинула, / каква би те ала прогутала!* (Симовић 2005: 268), да би се песма и завршила у истом, претећем тону:

---

[5] У словенској традиционалној култури постоје бројне представе о пећи као женском бићу, а етимолошка анализа постојећег фонда речи у словенским језицима и говорима доказује везу између лексема *пећ*, *вулва* и *пећина*. Архаична свест заправо не диференцира сасвим пећ и женске гениталије, већ их изједначава на бази форме (заобљена шупљина, позиције (доле) и нарочито – функције (способност стварања, раста и рађања нечега). У ово семантичко гнездо се добро уклапа и пећина која такође представља заобљену шупљину, везује се за категорију *доле*, при чему трећа функција долази до изражаја с усељавањем човека или животиње у њу, чиме она добија значај материце (Чаусидис и др. 2008: 67–72).

Ако више себи желиш добра
но што нама мислиш зала, ало,
бежи, ало, главом без обзира,
да те оно на шта си зинула
не би прогутало!
(Симовић 2005: 268)

У цитираним стиховима уочљиве су педставе о али као халапљивој немани која прождире усеве на пољима, што је забележио још и Вук Караџић у изразима: *Бори се као хала с берићетом*, док се човеку који воли много да једе обраћају са: *Хало несита!* (ЕС 1972: 308). Слични изрази за овакве људе постоје и у новијим записима: *Једе к`о ала; Аламуња му неје равна* или: *Ej, ненасита ало! Житна ало!* (Ђорђевић 1958: 564). Због тога се али прети истим средствима, односно да ће сама бити прогутана:

Појешће ти језик, срце, крила,
канџе, перје, и остало сало!
И све ће јој, ало, бити мало!
(Симовић 2005: 268)

Осим тога, у опису њеног изгледа у којем доминирају делови тела као што су крила, канџе и перје присутне су и алузије на веровање да се але могу претварити и у птице, као што је случај у причи о дванаест гавранова који долећу у виноград у доба сазревања и *пију берићет и све плодове земљине*, да би након пораза из кљуна убијеног гаврана потекли вино и жито (в. Ђорђевић 1958: 563–564).

И као што је до сада већ утврђено, Симовић инспирацију проналази у фолклорном стваралаштву,[6] али тако да се у овим песмама пародично поиграва са кључним елементима традиционалних представа о али, приказујући једно у основи застрашујуће и опасно демонско биће махом као гротескно и у основи немоћно пред хиперболисаним женским полним органом (тзв. *алом*) или пак Св. Нестором, који се по народним веровањима сматра главним заштитником од ње. Упоредном анализом обе песме сагледава се амбивалентна природа але у Симовићевој поетици – она је истовремено демон атмосферских непогода, али и праизвор свих хтонских животиња (гмизаваца и гамади), те на тај начин повезана и са подземним светом. Међутим, на крају се показује да упркос вишезначности описа облика и функције овог митског бића, она у Симовићевој поетици симболизује начело таме, зла и сила деструкције које одувек прете човечанству, али којима се ипак може успешно одупрети креативним чином као што је изговарање молитви или древних магијских текстова (басме) праћених апотропејским ритуалима.

[6] О традицијским оквирима и архетипском предлошку Симовићеве поезије и блиским везама које успоставља с народном књижевношћу, као и реактуализацији и сагледавању из иронијске перспективе с друге стране више у: Петковић 2010: 292–305.

ЛИТЕРАТУРА

Грбић 1909: С. М. Грбић, Живот и обичаји народни у срезу бољевачком, *Српски етнографски зборник*, XIV, Београд.

Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо/Логос/Александрија.

Дебељковић 1907: Д. Дебељковић, Обичаји српскога народа на Косову пољу, *Српски етнографски зборник*, VII, Београд.

Делић 2010: Ј. Делић, Дијалогичност пјесништва Љубомира Симовића и усмјереност на говор другог, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, 59–78.

Ђорђевић 1958: Д. М. Ђорђевић, Живот и обичаји у Лесковачкој Морави, *Српски етнографски зборник*, LXX, Београд.

Ђорђевић 2007: С. Ђорђевић, Етиолошка предања о настанку голубачке мушице из околине Неготина: творбени потенцијал архитекста, *Књижевност и језик*, LIV/ 3, Београд: 261–279.

ЕС 1972: Вук Стеф. Караџић, *Етнографски списи*, прир. Миленко С. Филиповић, Београд: Просвета.

Зечевић 1981: С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд: „Вук Караџић"/Етнографски музеј.

Златковић 2015: Б. Златковић, Представе о змајевитој деци у Жупи александровачкој, у: *Савремена српска фолклористика II*, Београд: Удружење фолклориста Србије/Институт за књижевност и уметност/Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 349–372.

Златковић 2001: Д. Златковић, *Срамотно и погано у пиротском говору*, София: Диос/Београд/Ecolibri.

Златковић 2014: Д. Златковић, *Речник пиротског говора*, Књ. I, Београд: Службени гласник.

Карановић, Јокић 2009: З. Карановић, Ј. Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Кнежевић 1940*:* М. Кнежевић*:* Растеривање градобитне у ужичком крају, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, XV, 176–177.

Маринковић 1974: Р. М. Маринковић, Борба против града у Драгачеву (Обичаји, обреди, веровања и мађијске радње), *Зборник радова Народног музеја у Чачку*, V, 145–175.

Марковић 2004: С. Марковић, *Приповетке и предања из Левча*, Крагујевац/Београд: Центар за научна испитивања САНУ и Универзитета у Крагујевцу/Чигоја штампа.

Милосављевић 1914: С. Милосављевић, Српски народни обичаји из среза хомољског, *Српски етнографски зборник*, XIX, Београд.

Николић 1910: В. М. Николић, Из Лужнице и Нишаве, *Српски етнографски зборник*, XVI, Београд.

Павловић 1925: Љ. Павловић, Ужичка Црна Гора, *Српски етнографски зборник*, XXXIV, Београд.

Петровић 1948: П. Ж. Петровић, Живот и обичаји народни у Гружи, *Српски етнографски зборник*, LVIII, Београд.

Петковић 2010: Д. Петковић, Мудрац међу нама (Један осврт на песму 'Храст на Повлену' Љубомира Симовића), *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за школску 2009/2010. годину*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 292–305.

Плотњикова 2004: А. Плотникова, *Этнолингвистическая география Южной Славии*, Москва: Издательство „Индрик".

Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш: Просвета.

Раденковић 2000: Љ. Раденковић, Митолошки становници вода (ламја), *Даница*, Београд, 1999, 332–339.

Раденковић 2001**:** Љ. Раденковић, Митолошки господари градоносних облака: словенске паралеле, *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901-2001*, Београд, 44–453.

Ристовић 1992: Д. Ристовић, Народна знања, у: *Етнолошка истраживања ужичког краја*, св. 4, Београд: Етнографски институт САНУ, 109–140.

Самарџија 2011: С. Самарџија, Кратки говорни облици у поезији Љубомира Симовића, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, 359–392.

Симовић 1990: Љ. Симовић, *Ковачница на Чаковини: разговори, писма, есеји, 1981-1989*, Ниш: Градина.

Симовић 2005: Љ. Симовић, *Песме*, Књига прва, Београд: Стубови културе.

СМ 2001: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, ред. С. М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд, Zepter Book World.

Тодоровић 2011: И. Тодоровић, Жељинска ала. Резултати нових истраживања народних митолошких представа Жупе, *Гласник Етнографског института САНУ*, 59/2, Београд, 207–230.

Толстој 2003: Н. И. Толстой, Защита от града в Драгачеве и других сербских зонах*, Очерки славянского яызчества*, Москва: Индрик, 162–252.

Тројановић 2008: С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*. Изабрана дела Симе Тројановића, Београд: Службени гласник.

Чаусидис и др. 2008: Н. Чаусидис, К. Рахно, Г. Наумов, Пеh као жена и мајка у словенској традиционалној култури: семиотика, митологија, обреди, лингвистика, дијахроне компарације, у: *Кодови словенских култура (Ватра)*, 8, ур. Д. Ајдачић, Београд, 13–114.

Чолак 2011. Б. Чолак, Поступак симболизације у поезији Љубомира Симовића на примеру песме „Молитва Светом Нестору који је убио алу а из ње постали мишеви гуштери змије и друга гамад", *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, 435–448.

Jasmina S. Jokic

FOLKLORE IMAGES OF A DEMON CALLED *ALA* IN LJUBOMIR SIMOVIC'S POETRY

(Summary)

This paper analyzes two Ljubomir Simovic's poems that show the influence of both folk beliefs and legends related to the mythical creature called *ala*, as well as the specific creative departure from the ethnographic facts. Simovic's poetic vision is based on ancient oral magical texts (incantations) which older women uttered in order to ward off hail clouds, as well as on folk prayers to individual saints. In comparative analysis of both songs the ambivalent nature of *ala* in Simovic's poetics can be fully seen – with *ala* being a demon of severe weather and the primal source of all chthonic animals (reptiles and vermin), which consequently associates it with the underworld. It is precisely this kind of ambigious symbolism that will be subject to more detailed consideration.

821.163.41.09

Александра Р. ПОПИН*
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ПЕСНИЦИ 20. ВЕКА КА УСМЕНОКЊИЖЕВНОЈ ТРАДИЦИЈИ

У раду смо се бавили односом Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Васка Попе, Миодрага Павловића и Алека Вукадиновића према усменој књижевности. Први део рада представља поређење текстова у којима ови песници промишљају о улози усмене књижевности у писаној књижевности, односно код савремених песника. Утврдили смо да, без обзира на то којој стваралачкој епохи припадају, деле сличне ставове о поменутом проблему. Потом смо анализирали песме ових песника, које у себи носе транспоноване мотиве истих усмених творевина. Реч је о конкретним примерима усмене лирике, али и о жанровима попут митолошких и обредних песама, као и тужбалицама, те облицима који представљају веровање у магију речи (басме). На крају смо поставили тезу о мотивацији песника да усменокњижевну традицију баштине као подтекст свога стваралаштва.

Кључне речи: усмена књижевност, писана књижевност, традиција, усмена лирика, тамни вилајет, басма, тужбалица, жртва, бројаница, зло.

Систематично бављење проблемом односа писаца према усменој књижевности, односно фолклорној традицији, веома је комплексно и захтевно, тако да наша тема, чак и ако усмеримо пажњу *само* на пет писаца (Р. Петровића, М. Настасијевића, В. Попу, М. Павловића и А. Вукадиновића), увелико превазилази овом приликом задате оквире. С обзиром на то, покушаћемо у што ширим потезима да утврдимо тачке пресека и, ако их има, разилажења наших песника када је о датој теми реч.

Анализирајући Растков круг текстова, формираних око „Младићства народног генија", Хатиџа Диздаревић Крњевић наводи како су управо представници авангарде Растко Петровић, Настасијевић и Винавер: „схватили значај и смисао једне увек савремене уметности, могућност обнове сижеа и оживотворења симбола, скупоценост „првих" података и поетских слика, једном речју дубљи смисао традиције који је чини незаустављивом, самостално утицајном у свакој култури као њен општи тип" (Диздаревић Крњевић 1997: 239). Ауторка сматра да су, размишљајући на такав начин, *модерни*

* apopin@np.ac.rs

писци законити наследници оријентације започете у XIX веку, док Миодраг Матицки закључује да су *песници овога круга у трагању за новим изразом и у жељи да се укључе у европску књижевност аутентичним гласом* ипак рушили „романтичарске предрасуде о народном благу, посебно подразумевање доминације епског духа" (Матицки 1989: 177). Овај навод свакако је заснован на отклонима Растка Петровића и Станислава Винавера од епске поезије – првог услед тезе да је епика „једна етика", херојска, заокружен производ зрелости народног духа, а не његовог *младићства*, а другог због дугогодишње *борбе* за „одурок од десетерца". Слично би се дало закључити и о песништву Момчила Настасијевића, али не смемо изгубити из вида и његово драмско и прозно стваралаштво, оба на својеврстан начин заснована и на трагу епске традиције (Винавер 1975: 201).

У *програмским* текстовима двају аутора проналазимо неколико важних, готово истоветних поставки, до којих се, наизглед, дошло с различитим мотивом. Наиме, Петровић се бави *младићством народног генија*, тј. реконструкцијом генезе народног духа, истиче важност проучавања материјала из времена племенског, као и твораштва везаног за игре, односно, детињство човека. С друге стране, развијајући идеју *матерње мелодије*, Настасијевић, између осталог, каже и следеће: „Матерњу мелодију најјасније чујемо код примитиваца. Казивање му је већ упола поезија. И код детета. Оно се другачије и не изражава него певушећи. Одатле па до тренутка кад глас запева у правом смислу само је ступањ или два" (Настасијевић 1991б: 42). Исто тако, и Петровић и Настасијевић сагласни су око тога да је враћање најдубљим слојевима своје природе заправо изједначено са *општечовечанским* оквирима (в. Петровић 1974в: 367–368, Настасијевић 1991б: 44). Аутори су јединствени и у ставу о *искоришћавању* народног стваралаштва. Пука *уметничка прерада*, приступ народним мелодијама као *сировини* (Настасијевић 1991б: 43; Настасијевић 1991а: 43) и *прибегавање имитирању и позајмицама стилске орнаментике народног израза* (Петровић 1974в: 187) доводе до *кварења* (Настасијевић 1991, Петровић 1974в) оригиналних творевина, а *орнаментика народног израза* „Примењена на други ред песничких идеја, постаје лажна, барокна, гротескна" (Петровић 1974в: 187). Сасвим је другачија ситуација, по Настасијевићу, када је *ко утрнуо* (Настасијевић 1991а: 43).

Управо овим тачкама приближава се и Васко Попа у поетичном предговору своје руковети *Од злата јабука* промишљајући разлоге враћања највећих песника *вечито живим изворима народне поезије*:

> Само се жива вода из тих извора не може захватити идући натрашке по утабаним стазама скоројевићког традиционализма. Једина светла, истинска традиција наше народне поезије је непрекидна инвенција и непрекидно откривање (Попа 1971: 6–7).

Такође, и он сматра да се једино помоћу усмене књижевности може допрети до срца света.

Миодраг Павловић у тексту „Осам векова српског песништва" констатује да народна песма и њени елементи не сачињавају само стилску ознаку наше поезије већ „postoji stalan dijalog pesnika sa narodnim pesničkim predanjem, od osamnaestog veka, do danas. To nije folklorizam, ni romantizam, nego

normalna potreba, stvarna pogodnost za pesnike ovog jezika" (Павловић 1986: 157). И док на *језичке екстраваганције* песника 19. века не гледа баш благонаклоно (Павловић 1986: 159), за Настасијевића каже како је „uspeo da stvori sopstvenu neponovljivu 'rodnu' melodiju" (Павловић 1986: 164). Нешто детаљније о овој теми говори пишући о Растку и његовој „Бодиновој балади", дајући скицу преплитања усмене и модерне књижевности од Венцловића и Вука до „новог вала модерног интересовања за фолклор" (Павловић 1974: 240–241). Но, Миодраг Павловић је свој дијалог са усменом књижевношћу понајбоље исказао у анализама усмених песама (в. Павловић 1986, Павловић 1993), *Антологијом лирске народне поезије* (Павловић 1982), али и сопственим песничким стваралаштвом.

Иако Алеку Вукадиновићу није недостајало аутопоетских исказа, формулисаних различитим пригодама, он је своју везу са грађом из усменокњижевне, односно фолклорне традиције свео на *тамновилајетску* парадигму и архетипско које из ње просијава, но, овај песник је такође један од најзначајнијих баштиника наше традиције, поготово у домену њених *немуштих* и *чаровитих* врста.

Усмена балада „Женидба Милића Барјактара" привукла је тројицу наших песника. Растко Петровић већ у уводном делу „Младићства" анализира ову песму у митолошком кључу, при чему се, како каже Хатиџа Крњевић, приклонио концепту „аријевске" митолошке школе Макса Милера. Миодраг Павловић пише о овој песми, такође из митолошког аспекта, с тим што је тежиште анализе померено на девојчину *жртву* природи зарад плодности. Крхотине мотива ове баладе песник је интерполирао у песму „Златна завада" (Павловић 2000б: 154–155). Када је о поезији Момчила Настасијевића реч, транспоноване мотиве из „Женидбе Милића Барјактара" препознаје Миодраг Матицки у основи *лирских кругова* (Матицки 1994а: 30–31). Матицки чак закључује да „кратке изречне жанрове и лирске поетске облике које откривамо у најдубљим слојевима његових песама" Настасијевић није преузимао из *свакодневне употребе* већ су они „доживели преобликовање, мелодијско пре свега, у епској песми" (Матицки 1994б: 53).

Растко Петровић, у другом делу „Младићства", под насловом „Са непојмљивим у души", наводи у целини текст песме „Изједен овчар", уз кратак коментар да је то једна *песмица* „где се на јасан и страховит начин говори о мађији". Истој песми Миодраг Павловић посвећује читав есеј, тумачећи је као поетску транспозицију жртвеног ритуала у част плодности, тј. обнове рађања (Павловић 1986: 22). Посебно је интересантна ауторова констатација да, с обзиром на то да у песми видимо догађај из угла жртве, „ова народна песма припада модерним временима". Управо мотиве ове песме препознали смо у песмама „Девојка у пољу" Растка Петровића („Поноћни делија"), „Ноћна шетња Дечанског" Миодрага Павловића („Нова скитија") и поеми „Месечева свадба" („Дивно чудо")[1] истога аутора.

[1] Мотиве из песме „Изједен овчар" препознајемо у 6. делу овога текста, на самом почетку када се позивају сватови (Павловић 2000а: 195). „Месечева свадба" је уједно и најбогатији дијалогом са усменом лириком, фолклором и митом од свих Павловићевих текстова, јер су се у

У дијалошкој песми Растка Петровића преузет је мотив жртве, односно паралелних слика на небу и земљи. Разлика између усмене и писане песме јесте у томе што је код Петровића жртва мултиплицирана, а обрнута је перспектива небо – земља. Прва два говорника су *млада жена* и *девојка у пољу*, а трећи је *младић скривен у сенци*. Поред очитог транспоновања стихова песме и сама *поставка* доживела је преображај – и код Петровића имамо две женске особе, међутим, оне нису чинодејствовале смрти. Пре би се рекло да је песник *овчарев монолог* поделио на три дела, при чему *девојка* и *жена* констатују помор, и на својеврстан начин оплакују покојнике. Ипак, завршница је остављена жртви – *младићу скривеном у сенци*, који јесте мртав, јер је првобитно смрт изједначена са сенком. Ипак, и у овој песми, као и у усменом предлошку, остаје загонетна ситуација на крају – нејасно је чега је жртва *недозрело класје*, јер се мисао да је реч о жртвама битке/рата, доводи у питање стихом „На руци пришт, под руком куга".

Мотив жртве и жртвовања из усмене лирске песме Миодраг Павловић уткао је у песму „Ноћна шетња Дечанског". У песми се прати посмртна судбина Стефана Дечанског. Он је забринут како за своју душу тако и за *уручено му стадо*. И управо већ у другом стиху песме додељује му се улога *чобана*. Веза са усменом песмом наставља се у другој строфи (Павловић 2000б: 79), где песник даје алузију и на чињенице везане за смрт Дечанског, при чему се поново потцртава његова улога жртве. Трећа строфа се завршава још једним сегментом базираном на усменом предлошку: „Стрина ме лучем осветљава, / идем низбрдо и лежем насред пута: / пружам сам себи руку, / али не вреди, одлазим, не могу помоћи" (Исто: 80), а у четвртој, обраћајући се саветодавно сину, каже и следеће: „Сине не гини, / прошло је време јунаштву, / почињу позни часи, / погледај месец како мркне! / Овцама нема чобана! / Бешчинија!" (Исто). Поред свих наведених сагласја између двеју песама, поново истичемо и елемент који је Павловић у свом есеју навео као интересантну специфичност усмене песме – лирски субјекти и у једној и у другој песми су мртви, а читава ситуација је приказана из њиховог угла.

Ако бисмо хтели да одредимо *најомиљеније* усмене и фолклорне врсте Растка Петровића, наравно, само на основу његових стихова[2], то би засигурно биле обредне усмене песме, чије рефлексе видимо понајбоље у песми „Јунош на водама", затим тужбалице (мањим делом у песми „Пролетња посмртна листа", а у потпуности развијено у песми „Шта ти кажу њине очи"), а

песничко ткиво уткали мотиви готово свих лирских песама којима је аутор посветио своје есеје, па самим тим и митске релације које уочава између песама и појединих ритуала. У простору – времену песме аутор је уприличио сусрет заправо свих оних културних слојева за које је и сматрао да су међусобно кореспондентни: „Чини се да се Павловићево стваралаштво, посматрано у свом тоталитету, али често кроз појединачна остварења попут *Дивног чуда*, може окарактерисати као уметничка тежња збирању укупног људског искуства, световног и сакралног, ка прожимању и надовезивању архетипских, митских, друштвено-историјских и цивилизацијских профила човековог битисања" (Деспић 2008: 141–142). С обзиром на вишеструку и вишезначну слојевитост текста, о овом делу биће речи другом приликом.

[2] О песмама „Најсентименталнију о ситости легенду", „Ловчево бдење", „Јади јунакови" и „Гледајте бози" прилично темељну анализу извео је Миодраг Матицки у тексту „Прамелодија у лирици Растка Петровића" (в. Матицки 1989).

у двема песмама назиремо елементе бајалице *од урока* и бројанице[3]. Наиме, у песми „Свијетла Даница" погибија се представља попут урока: „Човек просу крсну ватру / Посече га гром по врату / Амин, амин, амин, амин, / Човек просу крвцу брату / Пресече га змај по врату / Амин, амин, амин, амин" (Петровић 1974б: 172), док је готово половина песме „Нек си светлост" испевана у маниру бројанице – *разбројнице*, тачније, у складу са оним њиховим особинама, о којима песник говори у „Младићству" (Петровић 1974б: 187).

Растко Петровић завршавајући поглавље о играма, предлаже да се од осталих народних умотворина међу игре слободног духа уврсте и пошалице, загонетке, пословице, парадокси, случајни или намерни (Петровић 1974в: 362). Управо овом идејом, као и целим „Младићством" као полазиштем, водио се Васко Попа сачињавајући руковет *Од злата јабука*. Међутим, јасно је да се Попа није само тиме задржао на Петровићевом трагу, већ је својом поетиком умногоме реализовао програм свога претходника, бар када је о улози фолклора и усмене књижевности у модерној поезији реч. Такође, на одређен начин фасциниран играма, Попа им посвећује читав круг песама у књизи *Непочин-поље*, али им се враћа и у другим песмама (в. Попин 2015). Запажен је и значај загонетке, као *игре духа*, чији принцип метафоричности, односно, структуре, песник примењује у низу песама, а поглавито у круговима „Списак" и „Предели". У појединим стиховима препознајемо рефлексе пословица, али и *парадокса* својствених усменом стваралаштву (нпр. мотив *изгубљене главе*, којим је и Петровић задивљен, видимо и у кругу песама „Игре"). Сам Попа, узимајући говорне изразе ствара нове парадоксе. Када је реч о врстама *на међи*, попут клетви, заклетви, басми, предања, посебно се истичу песме круга „Врати ми моје крпице". Поједине од њих *апсорбовале* су и по неколико поменутих врста (уп. Матицки 1989: 196). Можемо рећи да је читав овај круг песама једна комплексна *басма од урока*, јер представља развијен дијалог са *немуштом*, очито демонском силом, вечитом пратиљом човековом, која зло чини, а њему остаје само могућност да се бори различитим врстама магије, превасходно вербалном.

Како каже Јован Делић: „Фолклор је златна грана и непресушни извор српске књижевности и културе". Као и низ аутора који су писали о поезији Алека Вукадиновића, и Делић сматра да управо из наведеног разлога произилази Вукадиновићева „склоност ка гномском и загонеци, а нарочито ка басми, бајалици и клетви – ка кратким фолклорним формама" што га доводи *у песничко сродство* са Растком Петровићем и његовим поетичким програмом, Васком Попом и Момчилом Настасијевићем (о вези Вукадиновићевог стиха са усменим в. Делић 2014: 27, Париповић 2014: 320 и Перишић 2014: 384, 390).[4] У анализама односа песништва Алека Вукадиновића са усменом

[3] Колико је Петровић био опчињен овим обликом усменог стваралаштва показују и поједини делови у његовој прози. У другој књизи *Бурлеске*, „О Набору Деволцу", у набрајању села из којих стижу сватови подржане су неке од особина бројаница (Петровић 1974а: 75). Сличан поступак запажамо и у четвртој књизи „Шта је било напослетку" када се набраја Наборов родослов (Исто: 11–114).

[4] Када је о реактуелизацији басми реч, требало би поменути и Божидара Тимотијевића, једног од оснивача неосимболизма, који у свом избору „Истрчаше доњоземци" истиче поетску

књижевношћу и фолклором често су се аутори задржавали само на констатацијама, или посматрању фрагмената, те је тако права природа тих односа остала у назнакама. Као разлог томе Љиљана Пешикан-Љуштановић види „херметичност Вукадиновићеве поезије и флуентност његових темељних слика и симбола, а у извесној мери и удаљеност и заборављање представа традиционалне културе" (Пешикан-Љуштановић 2014: 336).[5] Често се истицала и улога самога језика у Вукадиновићевој поетици (в. нпр. Милановић 2014: 283–305), а Саша Радојчић за „способност песме да доспе у резонанцу са претпостављеним прагласом свога народа, да проговори језиком који хоће да допре до искони" примењује израз „поезија језичког памћења" (Радојчић 2014: 155). Исти аутор, коментаришући песникову склоност ка басмама, каже да се код Вукадиновића функција језика „не исцрпљује у саопштавању и међуљудској комуникацији, већ укључује магијско обраћање тајним и недокучивим силама које управљају стварношћу и на које се може утицати језичким средствима" (Радојчић 2014: 155). Чини се да су управо те недокучиве силе и могућност комуникације са њима или досезање израза њима подобног једна од основних повезница међу нашим песницима, али и даље, нпр. са Валеријем (Новаковић 2014: 401–428), надреалистима (Новаковић 1994: 193–203), симболистима (Симовић 1985: 321–326). Сам аутор и изучаваоци његове поезије су, као што смо раније навели, овакав језичко-значењски концепт доводили у везу са *тамновилајетским*: „Басме, бајалице, бројалице, пословице јесу књижевне форме у којима је Алек Вукадиновић, најчешће, проналазио тамновилајетски свет, његову мелодију, то јест, омамљујући а нејасан говор, а није чудно што се на разне начине користио њима, узимао их за смисаону подлогу многих својих песама и, у извесном смислу, свога песништва у целини" (Јовановић 1994: 319).[6] Рефлекси наведених врста уочљиви су током читавог Вукадиновићевог стваралаштва. Већ у књизи *Кућа и гост* имамо „Биљна чарања" и „Поноћна чаровања", али и наговештај басми у „Пејзажу чуда" (Вукадиновић 1969: 40, 53, 45–47). Сам чин бајања, да побројимо само репрезентативне примере, видимо у песмама „Глуво доба", „Кућна бројница против злог духа" и „Кућна бројаница II" у књизи „Далеки укућани" (Вукадиновић 1979: 17, 58–59). У овим песмама песник као да наговештава стално

вредност басми, што је у супротности са тврдњом Љубинка Раденковића, по коме се басма тешко може сврстати у групу говорних народних умотворина, јер је неодвојива од ритуала у коме једино и постоји (Раденковић 1996: 68). Међутим, управо у поетским остварењима наших песника, која подразумевају басму као подтекст, проналазимо, имплицитно, транспонован и сам ритуал.

[5] Сматрамо да не грешимо ако кажемо да су најцеловитије анализе на ову тему спровели управо поменута ауторка, пишући о књизи песама „Кућа немогућа" (Пешикан-Љуштановић 2014: 333–359) и Бошко Сувајџић у тексту „Месец у капи росе", који се бави поетиком загонетања у књизи *Кућа и гост* (в. Сувајџић 2008: 37–52).

[6] До сличних закључака долази и Радивоје Микић (Микић 1996: 38). Овај аутор чак сматра да, с обзиром на то да Вукадиновић, обликујући део песничких текстова, поред употребе поступака из *бајаличке ритуално-магијске сфере*, у први план поставља и „комуникацију са нечистим силама и, што је посебно важно, сликање атмосфере у којој делују нечисте силе и атмосфере коју својим деловањем стварају нечисте силе", о чему *сведочи и сама слика света* у појединим песмама, које *чисто морфолошки гледано, нису директно повезане са бајаличким текстовима* (Микић 1996: 40).

присуство оностраног, и његово приближавање *кући* и *укућанима*. Међутим, тек од књиге *Укрштени знаци* оно пробија безбедни простор и запоседа га. Сложићемо се са мишљењем Марка Аврамовића да се у поезији Алека Вукадиновића могу препознати две фазе – прва је блиска миту о златном добу, а у другој, граничник је поменута књига, „поезија се окреће према будућности, ка знацима „потоњег времена"; видљив други митски образац – *есхатолошки, апокалиптички*" (Аврамовић 2014: 270). Стога „певање у облику басме јесте једино што преостаје песнику, који овим древним песничким обликом покушава отерати зле демоне" (Исто: 273), тако да је овакав начин песничке комуникације готово премрежио књиге *Ружа језика* (1992) *Тамни тâм и беле басме* (1995) и *Божји геометар* (1999), а присутан је и у песмама круга „Басме светле и тамне" у књизи *Песнички атеље* (2005).

*

На крају можемо рећи да су наши песници, без обзира на специфичности дијалога са усменом традицијом, пронашли директну линију која их води до понорнице митског мишљења, за шта мотивацију проналазимо у речима Зорана Мишића:

> Растављен од људи, развенчан од читаве природе, и он би да се поистовети с њом, као што се врач поистовећује с тотемом свога клана, па најављује њене мене и прославља њене празнике. Али он зна да то не може постићи старим инкантацијама. Он се не може задовољити да прекраја приче из хомеровске заоставштине, зачињавајући их савременим алузијама. Он не иде од мита ка поезији, као што су то чинили његови претходници, већ од поезије ка миту. Савремено поетско искуство не може се више стварати рационализовањем митског искуства прошлости; оно мора потећи са нових, ирационалних извора да би стекло митске димензије.
>
> То је, можда, највећа порука коју је савремени песник донео са својих ходочашћа митским светилиштима (Мишић 1976: 211).

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић 2014: М. Аврамовић, Две фазе Алека Вукадиновића: од мита о златном добу до апокалипсе, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност/Дучићеве вечери поезије, 259–280.

Винавер 1975: С. Винавер, Међулушко благо, у: *Критички радови Станислава Винавера*, Српска књижевна критика, књ. 15, прир. Павле Зорић, Нови Сад/Београд: Матица српска/Институт за књижевност и уметност.

Вукадиновић 1969: А. Вукадиновић, *Кућа и гост*, Београд: Просвета.

Вукадиновић 1979: А. Вукадиновић, *Далеки укућани*, Београд: Српска књижевна задруга.
Вукадиновић 1988: А. Вукадиновић, *Укрштени зна*ци, Београд: Просвета.
Вукадиновић 1992: А. Вукадиновић, *Ружа језика*, Београд: Наша књига.
Вукадиновић 1995: А. Вукадиновић, *Тамни тâм и Беле басме*, Београд: Нолит.
Вукадиновић 1999: А. Вукадиновић, *Божји геометар*, Београд: Књижевна реч.
Вукадиновић 2005: А. Вукадиновић, *Песнички атеље*, Београд: Рад.
Делић 2014: Јован Делић, Положај Алека Вукадиновића у српској поезији друге половине 20. вијека. Маргиналије уз поетику Алека Вукадиновића, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност/Дучићеве вечери поезије, 23–39.
Деспић 2008: Ђ. Деспић, *Порекло песме: потенцијал интертекстуалности у поезији Миодрага Павловића*, Зрењанин: Агора.
Диздаревић Крњевић 1997: Х. Диздаревић Крњевић, *Утва златокрила: дело/творност традиције*, Београд: „Филип Вишњић".
Матицки 1989: М. Матицки, *Поновнице*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
Матицки 1994а: М. Матицки, Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова, у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*, ур. Н. Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 25–32.
Матицки 1994б: М. Матицки, Словенска антитеза као одгонетка Настасијевићевих лирских кругова, у: *Поетика Момчила Настасијевића*, ур. Н. Петковић, Београд/Горњи Милановац: Институт за књижевност и уметност/Културно-просветна заједница Србије/Дечје Новине, 45–57.
Микић 1996: Р. Микић, О трептању, трајању и устима ушћа: Једна компонента поезије Алека Вукадиновића, у: *Поезија Алека Вукадиновића*, Нови Сад: Матица српска, 19–25.
Милановић 2014: А. М. Милановић, Вукадиновићево лексикотворство, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност/Дучићеве вечери поезије, 283–305.
Мишић 1976: З. Мишић, Песничко и митско искуство, у: *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга, 208–211.
Настасијевић 1991а: М. Настасијевић, *Драме*, прир. Новица Петковић, Горњи Милановац/Београд: Дечје новине/Српска књижевна задруга.
Настасијевић 1991б: М. Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, прир. Н. Петковић, Горњи Милановац/Београд: Дечје новине/Српска књижевна задруга.
Новаковић 2014: Ј. Новаковић, Алек Вукадиновић у дијалогу са Валеријем, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиење: Институт за књижевност и уметност/Дучићеве вечери поезије, 401–428.

Павловић 1974: М. Павловић, *Огледи о српским песницима XIX и XX века*, Београд: Нолит.

Павловић 1982: М. Павловић, *Антологија лирске народне поезије*, Београд: Вук Караџић.

Павловић 1986: M. Pavlović, *Obredno i govorno delo: ogledi sa srpskim predanjem*, Beograd/ Priština: Prosveta/Jedinstvo.

Павловић 1993: М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: Српска књижевна задруга.

Павловић 2000а: М. Павловић, *Искон (Поезија 1)*, Београд: Просвета.

Павловић 2000б: М. Павловић, *Извор (Поезија 2)*, Београд: Просвета.

Париповић 2014: С. Париповић, Метричка ружа Алека Вукадиновића, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност/ Дучићеве вечери поезије, 307–330.

Перишић 2014: Н. Перишић, Предачка и матерња мелодија: А. Вукадиновић и М. Настасијевић, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност/Дучићеве вечери поезије, 379–400.

Петровић 1974а: Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома, Старословенске и друге приче*, прир. Ј. Христић, Београд: Нолит.

Петровић 1974б: Р. Петровић, *Поезија, Сабињанке*, прир. Ј. Христић, Београд: Нолит.

Петровић 1974в: Р. Петровић, *Есеји и чланци*, прир. Ј. Христић, Београд: Нолит.

Пешикан-Љуштановић 2014: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Кућа немогућа* Алека Вукадиновића у контексту усменог песништва и традиционалне културе, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност/Дучићеве вечери поезије, 333–359.

Попа 1971: В. Попа, *Од злата јабука, руковет народних умотворина*, Београд: Просвета.

Попа 1980: В. Попа, *Непочин-поље*, Београд: Нолит.

Попин 2015: А. Попин, *Вучје сунце: ка поетици Васка Попе*, Нови Сад: Академска књига.

Радојчић 2014: С. Радојчић, Парадоксална читљивост: поглед на свет као интерпретативни кључ поезије Алека Вукадиновића, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, ур. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност/Дучићеве вечери поезије, 153–173.

Симовић 1985: Љ. Симовић, О једној грани српског симболизма, у: *Српски симболизам, типолошка проучавања*, ур. П. Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 321–326.

Сувајџић 2008: Б. Сувајџић, Месец у капи росе, Поетика загонетања у збирци песама *Кућа и гост* Алека Вукадиновића, у: *Поезија Алека Вукадиновића*,

Десанкини мајски разговори, 14. Мај 2007, прир. Н. Мирков, Београд: Задужбина Десанке Максимовић.

Тимотијевић 1978: Б. Тимотијевић, *Истрчаше доњоземци: српске народне басме, урицања и врачања*, Београд: Народна књига.

Aleksandra R. Popin

THE POETS OF THE 20TH CENTURY TOWARDS ORAL LITERATURE TRADITION

(Summary)

The paper deals with the relation of Rastko Petrovic, Momcilo Nastasijevic, Vasko Popa, Miodrag Pavlovic and Alek Vukadinovic towards oral literature. In the first part of the paper we compared texts in which the poets contemplate about the role that oral literature plays in written literature and contemporary poets. We concluded that, regardless of the era in which the poets created, they share similar attitudes about the subject matter. Then we analyzed their poems which contain transposed motifs of oral work. Those are specific examples of oral lyrics, but also genres such as mythological and ritual poems, laments, and forms that represent believing in the magic of words (Serbian: basma). Finally, we set the thesis about poet's motivation to make oral literature tradition as the subtext of their work.

8211.163.41.09 Ћопић, Б.

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

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У ПАРТИЗАНСКИМ ПРИЧАМА И ПЈЕСМАМА БРАНКА ЋОПИЋА

У овом раду ћемо настојати показати како је у причама и пјесмама са партизанском тематиком Бранка Ћопића фолклорна матрица основно поетско начело у текстовима који су, иначе, неријетко имали примарно мотиваторску функцију. Овај образац нам омогућује да његово схватање револуције сагледамо у једном дубљем митском значењу преврата по моделу како је она представљена и у Вишњићевој пјесми „Почетак буне против дахија", уз све специфичности Ћопићевог, типично лирског, поетског исказа.

Кључне ријечи: Бранко Ћопић, партизанске пјесме и приче, фолклор, револуција, Филип Вишњић.

Када се Ћопићево дјело самјерава са српском народном књижевношћу неумитно је прва асоцијација давно успостављена парадигма да је он *народни писац* „али, унеколико парадоксално, природа и карактер те везе остали су знатно мање истражени, па се ова тврдња често претвара у фразу, која мало открива о стварној природи и карактеру те везе" (Пешикан-Љуштановић 2012: 40). И у примарном тумачењу Свете Лукића постоји извијесна доза пејоративности у овој одредници, која је у времену добила један сасвим нови облик својеврсне специфичне фамилијарности између Ћопића и његових читалаца. За Радојицу Таутовића је „Као 'популарни' или народни песник, Ћопић несумњиво различит од осталих писаца, али није инфериоран у односу према њима" (Таутовић 1987: 88). Осим веома битног квалификатива да му његова *популарност* не одузима ништа од његове *вриједности* вриједи запазити да га Таутовић назива *народним песником*.

На симбиозу ових појмова, ослањајући се на Милована Данојлића, одлично је указао Ранко Поповић:

> Појам *Ћопићева поезија* се по већ дубоко уврије̏еном рецептивном осјећању и разумијевању веже првенствено за његову приповједачку магију, или, другачије речено,

* knezsa@yahoo.com

огроман лирски интензитет Ћопићевог доживљаја света најбоље је сачуван у кратким прозним формама (Поповић 2006: 84).

Дакле, одредница *народни писац*, у Ћопићевом случају природно произилази из, за народну књижевност, много значајније синтагме *народни пјесник.* Бранко Ћопић је заиста, и то веома свјесно, у току Другог свјетског рата то и био. Сам Ћопић је веома радо говорио на ту тему апострофирајући да је пјесме неријетко састављао по наруџби и да су многе од њих лако и брзо, захваљујући својој популарности, постајале уистину народне.

Још један у низу парадокса[1] везаних за рецепцију Ћопићевог стваралаштва јесте и чињеница да овај дио његовог опуса, упркос огромној популарности, заправо никада и није био подвргнут студиозној анализи. У прво вријеме свака критика би била сматрана својеврсним светогрђем, а у оном које га је наслиједило Ћопићу се управо првенствено замјерала његова *партизаништина.* Не заборављајући да је свака народна поезија и идеолошка Ранко Поповић се пита „да ли и колико тог најбољег Ћопића има у стиховима, у оном дијелу његовог опуса за који нам се некако стално чини да га је стварао узгред, почесто и с циљевима који нису увијек бивали израз најдубље потребе умјетничког бића" (2006: 85). Мада аутор то не прецизира, за овакав став је првенствено на уму имао пјесме које се налазе у фокусу нашег истраживања, прије свега оне из збирки *Огњено рађање домовине* (1944), *Ратниково пролеће* (1947), као и оне које су са поднасловом *Остале пјесме* објављене у деветој књизи *Сабраних дјела* из 1978. године.

Ове пјесме су датиране на ратне и прве поратне године и њихова тематика је у цијелости везана за *рат* и *револуцију*. Намјерно апострофирамо ова два појма јер су они у Ћопићевом стваралаштву најчешће погрешно посматрани у вјештачком јединству. Наиме, Бранко Ћопић је једнако пјесник револуције колико је то и Филип Вишњић, само што је његов израз лиричнији, те самим тиме и патетичнији. Баш у лирици, овдје посматраној у значењу књижевног рода, најлакше је уочити различито поимање ова два мотива који се веома често прожимају у истим пјесмама. Рат доноси смрт, пустош и плач, али зато је у њему увијек присутан револуционарни тон који прије свега нуди наду.

Ћопић у народној лирици за такво пјевање није имао узор, али га је свакако могао пронаћи у народној епици, прије свега код пјевача Српске револуције Филипа Вишњића.

Кад Ћопић говори о начину на који је сакупљао материјал за своје пјесме: „Нису ме ни хтјели дати у битке... Али сам био радознао, па чим је

[1] Као примјер колико је мало тога суштинског и критичког написано и како је у суштини Ћопић више био жртва идеолога, него писац једне идеологије, у гомилама исписа о овом дијелу пишчевог стваралаштва наводимо један пасус из књиге Воје Марјановића *Живот и дело Бранка Ћопића*: „Тематика рата или човека у револуцији, како би се најприближније одредило поглавље Ћопићевог приповедачког дела посвећеног књижевности о народноослободилачкој борби, недвосмислено говори о пишчевом односу према рату и револуцији као према *историјској неминовности.* Покушамо ли да размрсимо тај однос, запазићемо да је он мотивисан сродним осећањима већине наших писаца, који су у првом и судбоносном часу знали где им је место и какав став треба да заузму према рату и људском угњетавању, народној узнемирености и непријатељској помами" (2003: 11).

битка, рецимо у Бањалуци, ја се прикључим некој јединици, крадом, само да видим све то. [...] Покојни Младен Стојановић ме у томе подржао. Казао ми је: *Ти си књижевник и треба да постанеш хроничар и писац ове борбе*" (Поповић 2009: 28), као да читамо чувене забиљешке Лукијана Мушицког: „Питао с војске пришедше за битку, ко је предводио, гди су били, ко је погинуо, против кога су ишли" (Мушицки 1954: 95).

За разлику од Вишњића Ћопић није пјевач-спјевач, него пјесник, он фолклор, односно усмену књижевност која јесте примарни умјетнички израз у књижевности, не подражава, него је културолошки реафирмише на један нови, себи својствен начин. Као и у Вишњићевом случају прво је постао пјесник, а за њиме је дошло вријеме чији је хроничар он постао. Воја Марјановић говорећи Ћопићевом пропјевавању у рату напоменуо је и ово:

> Исидора Секулић је била у праву када је једном приликом, говорећи о *предратном Ћопићу,* изјавила да се од њега може очекивати да једнога дан и пропева, али на истом мјесту и подсјећа 'Ћопић је револуцији пришао као сведок који не понавља догматске или парадигматичне шеме, већ износи *дијалектичке спреге животних чињеница*' (2003: 118).

Како год, Бранко Ћопић је у рату пропјевао дословно као *народни пјесник.*

За Душана Јеремића његова је партизанска поезија „један од најбољих и највреднијих настављача народне поезије" (1978: 177), баш из разлога што се он на њу *ослања свесно,* додали бисмо и намјерно. Не можемо се сложити са Ранком Поповићем да је: „Неограничено повјерење у народну пјесму и неизбјежно, мада не и увијек силабички дословно присуство десетерца и лирског осмерца обиљежило највећи дио Ћопићевог ратног и непосредније поратног пјесништва", јер је већина пјесама из тог периода ипак написана слободним стихом, укључујући и оне најпознатије: „Пјесма мртвих пролетера", „Отац Грмеч", „Гроб у житу", „На Петровачкој цести", гдје се десетерац и осмерац појављују више као намјерно изазвани метрички инциденти. Има наравно и пјесама у којима је у великој мјери испоштован овај традиционални метрички образац. Једна од најпознатијих и најљепших ратних Ћопићевих пјесама из 1942. године, „Омладинка Мара", за коју и сам пјесник тврди како ју је морао наново преотети од народа који је био посвојио те стога и није објављена у његовим ратним и поратним збиркама[2], примјер је његовог лирског пјевања револуцији у епском десетерцу. Она нам може послужити као класичан примјер којим се подупире Поповићев став: „Ти најстарији калупи српске поетске осјећајности били су крила популарности Ћопићеве пјесме пјеване у ратној колони или декламоване на послијератним приредбама" (2006: 87).

„Омладинка Мара" „је повезана са усменом лириком и по средишњем мотиву девојке која у болести (на самрти) моли мајку да је приближи прозору како би видела вољеног" (Шаранчић-Чутура 2013: 145). Ипак, у пјесми се

---

[2] Снежана Шаранчић-Чутура подсјећа да се ова пјесма „неретко, проналази и у збиркама са поднасловом *Народна лирика из НОБ-а*", за шта потврду налази у збирци *Петокрако зашто си црвена. Народне пјсме из устанка*, коју је у издању загребачке куће Lykos 1959. године приредила Маја Бошковић Стули, уз напомену да је истоимена пјесма на страни 35. штампана под насловом „Болна лежи".

јавља и пјесник који дјевојачку жељу да по посљедњи пут види младићеву „косу плаву" (Ћопић 1978: 97), градацијски појачава њеном потребом да над њом угледа „црвену заставу" (Ћопић 1978: 97). Нимало случајно младић је „чете барјактар" (Ћопић 1978: 97), неки партизански Бошко Југовић, бесмртник који још увијек по Косову „разгони Турке на буљуке". Ћопић упошљава елементе из народне епике не само на овом мјесту у својим лирским пјесмама. То је мјера његовог пјесничког мајсторства, јер је у његовим пјесмама „лично и универзално, песниково и народно, ново и традиционално стопљено у нераскидиво јединство, али творац и законодавац тог стапања је сам пјесник" (Јеремић 1978: 177). Као законоправитељ Ћопић даје себи за право да асиметрични десетарац српске усмене епике дотјера римованим дистихом[3], веома честим у партизанским пјесмама, могуће посуђеним из новије гусларске традиције.

Овим се потврђује да врста стиха никако није ни основни, нити најзначајнији фолклорни елемент у Ћопићевој поезији. Сами наслови пјесама јасно указују одакле оне примарно црпе инспирацију: „Ој дјевојко, драга душо моја", „Пастирица стадо оставила", „Свадбена пјесме", „Ој соколе", „Ој, вита јело зелена". Наравно, и у другим пјесмама, чији наслов не указује на директну повезаност са усменом традицијом, проналазимо познате обрасце из народне књижевности. У „Балади о Здравку пролетеру" срећемо, поред лирских, и мотив из епске пјесме „Марко познаје очину сабљу", а импликативно је да Невена неће заплакати за својим драгим којег јој Врбас доноси, а којег је сама „у бијело платно увила, / крај ријеке гроб му копала" (Ћопић 1978: 29). Такође ни омладинка Мара неће дати „сузи да из ока пане" (Ћопић 1978: 97) и ако сазна за смрт свог драгана, обје ће као Мајка Југовића „од срца сузе не пустити". Пјесма „Везиља слободе" асоцира на пјесме из посленичког циклуса са веома архаичном мотивацијом везиље у стиху: „Обноћ сам сјетна драгана везиља" (Ћопић 1978: 31). У пјесми „Тужни путник" поново се Врбас појављује као неки партизански Стикс: „вода без скелеције" (Ћопић 1978: 43), а реминисценција на српску народну епику препознаје се у дистиху: „И никад гором танко попијевати / ко некад јунак и вила" (Ћопић 1978: 43).

Посебно мјесто заузимају пјесме у којима уочавамо препознатљиву лексику и мелодичност тужбалица каква је „Туговање мајке над сином орлом". Ћопићевски пркосно погинули партизан се зове Радоје и поред мајчинских јадиковања: „Радоје мој, јаблане мој вити, / тебе, свога орла, / мајка твоја стара / никад неће заборавити" (Ћопић 1978: 35); у пјесми наилазимо на дистих: „За орловима сузе се не круне, / плач је за клонуле, за нејаке" (Ћопић 1978: 33). Уосталом, и пјесме сличне мотивације, интимна тужбалица посвећена сестри Смиљки, „Гроб у житу" и „Тихи гроб", у којима се опозиција са традицијом уочава већ у коришћењу, за народне тужбалице, табуиране именице гроб, потврђују став Исидоре Секулић „ни тужбалица, кукање и плач, то није

[3] „Osnovna forma partizanske narodne pjesme kratki rimovani dvostih, koji se pjeva s pripjevom, sa svojim posebnim višekratnim ponavljanjima" (Бошковић Стули 1959: 6).

био стил партизанске поезије, него само трагови традиције" (1972: 92). Из писма Миловану Ђиласу од 1. 1. 1943. сазнајемо да на његов начин пјевања тада увелико утиче *позитивна цензура другова*: „Мислио сам да ти пошаљем још неке, али су ми одговорни другови још раније због њих замјерали, веле, да су тужне, народ плаче кад се читају" (Ћопић 2009: 26).

У истом исповједном писму Бранко је Ћопић ламентирао над својом позицијом у и међу партизанима, страхујући да његово пјевање није довољно добро и револуционарно, уједно своју оданост потврђујући ријечима да ће ако треба „пјевати и у десетерцу" (Поповић 2009: 26). Ћопић је под овим вјероватно мислио да ће ако то од њега *револуција* захтијева почети пјевати епске пјесме, али је на сву срећу свој епски нагон испољио пишући приповијетке, којима је, по сопственим ријечима из истог писма да је у посљедње вријеме ипак написао „свега неколико страница прозе која би могла послужити као грађа за неку новелу", очигледно већ тада стварао, бар грубе обрисе. Премда збирка *Доживљаји Николетине Бурсаћа* из 1954. године није ни прва ни једина коју је писац објавио на ову тематику, сама њена популарност и литерарна вриједност дају нам за право да је сматрамо референтном за ову студију.

Прву причу о „митраљесцу голубијег срца" „Сурово срце" Бранко Ћопић је објавио у часопису *Наша књижевност* 1946. године, али је сама прича, по ријечима аутора, настала годину дана раније. У књизи Воје Марјановића *Живот и дело Бранка Ћопића* налазимо изјаву самог писца како је ова прича наишла на осуду секретара Савеза књижевника Југославије који га је озбиљно упитао: „Какав ти је ово партизан који овако говори?" Сасвим очекивано, Ћопић је након тога закључио: „То је прави лик из живота и ти ћеш га створити управо таквог" (2003: 144). *Народни писац* и поред свега и прије свега своје јунаке ствара по мјери своје публике, претходно их њима самјеривши. Зато је лик Николетине Бурсаћа аутор формирао на принципу херојске комике, налично ономе како је свог Марка Краљевића насликао Тешан Подруговић[4]. Мада се неријетко Николетина упоређује са Насрадин-хоџом, Будалином Талом или Дон Кихотом, Радојица Таутовић чак сматра како се: „Најпопуларнији Ћопићев јунак указује у два опречна лица, од којих једно подсећа на Санча Пансу, а друго на Дон Кихота" (1987: 89), јасно је да је он посебан и самосвојствен књижевни лик. По Горану Максимовићу, лик Николетине Бурсаћа заснован је на три „доминантна етоса смијеха": хумору, сатири и пародији, гдје је од нарочитог значаја уочавање пародичности као модела својевсног пишчевог „обрачуна с традицијом" (2011: 69).

Можда је за наше истраживање најзначајније постојање сличности са ликом Марка Краљевића, оног којег нам је у аманет опјевао Тешан Подруговић, од његовог физичког изгледа у који се укључује митраљез као еквивалент буздовану, надасве необичних јуначких подвига, преко његовог неспретног односа са дјевојкама, уопште те његове „ведре незграпности", завршно са

[4] У занимљивој студији „Транстекстуална реконструкција Николетине Бурсаћа" Мирјана Влаисављевић трага за овим *антропонимом* по цјелокупном Ћопићевом дјелу нудећи успут могуће историјске прототипове на основу којих је писац створио овај књижевни лик.

односом према мајци датом у извијесном контрасту према узору. Уосталом Радојица Таутовић (1987: 87) нас опомиње „ако се Ћопић јавља као народни песник, овај песник је данас, у првом реду сатиричар", мада на истом мјесту ваља имати на уму опаску Драгана Јеремића: „Сатиричар се увек мање или више отуђује од оних које оштро кори, а хумориста говори о људима с мањим или већим симпатијама" (1975: 76).

Ћопићеве симпатије за Николетину су очигледне. Он га у уводној новели „Сјећање на Николетину" представља као правог јунака свог дјетињства, властитог заштитника од страног свијета и својеврсну замјену дједу Раду који му га препушта приликом дјечаковог поласка у школу: „Хајде, Ниџо, душо припази ми на овога мог унука. Видиш, још је нејачак. Иди с њим у школу, из школе, да га не би срело нечије пашче ил' угрдило говече. Хоћеш ли, брате?" (Ћопић 1958: 5). Никола самим тим постаје својеврсни митски чувар у свијету без дједа, оном који ће се до краја ишчилити у *Башти сљезове боје*. У збирци он је прије свега „незаглављена делија" и сва поређења са ликовима усмене прозе, којима уз наведене Палавестра (1965: 380) додаје Еру и Ћосу, са којима „је сабрат по изворним својствима фолклорне датости" (Марјановић 2003: 154) указују на то да је Николетина такав зато што је дио фолклорне матрице, у којој и по којој су настајале приповијетке у којима је јунак и да је његов лик заправо заснован на својеврсно комичној парафрази познатог епског јунака.

Најбољи примјер за то налазимо у његовом односу са мајком у којем до израза долази херојска комика на којој је заснован његов цјелокупни лик. Док у Рашковој пјесми „Урош и Мрњавчевићи" Марко мајчински савјет претпоставља знању вишег реда стеченом из староставних књига, Николетина мајчину народску памет, која је је до јуче била и његова, покушава негирати комесаровим декретом. Дубоко свјестан да свако размишљање само рађа сумњу на његово ново увјерење, он се заклања иза наредбе: „Кад команда каже да нема Бога, онда га нема и квит!" (Ћопић 1958: 48) У овим ријечима очитава се дубинска истина револуције, која за Ћопића није борба против окупатора, него измјена владајућег поимања свијета. Борба против окупатора представљена је ратом, а револуцијом је приказана борба са старим собом. Николетина Бурсаћ је идеалан медијум да кроз њега аутор на овакав начин репрезентује свој став, са дозом хумора прихватљивом и разумљивом само када их изговара та „наивна и припроста јуначина" (Новаковић 1987: 54). Пародирајући однос Марка и његове мајке Ћопић показује да су његови јунаци, који су постали јунаци једног времена, доживјели и преживјели револуционарну мјену у односу на јунаке српске усмене традиције.

На то јасно указује и сам писац у новели „Опроштај с Косовом". Николетина просто не може да вјерује да се иза неке „сутонске измаглице", ту пред њим, налази славно Косово „оно право на коме је Бранковић издао и Милош распорио Мурата" (Ћопић 1958: 138), али кад се увјери свечано се опрема са свој сусрет са прошлошћу. Сви елементи косовског завјета су присутни у овој краткој сторији и сви су подвргнути пародији. На гунђање Јовице Јежа: „Кад се већ толико спремаш за Косово, могао си се, вала, и причестити као

војска цара Лазе", Николетина спремно одговара: „Ех, причестити! Пази га сад. Члан партије, па да се причешћује. Гдје си то видио" (Ћопић 1958: 139). Наравно, као и косовски завјетници, Николетина је спреман погинути у бој, али његовим опредјељењем доминира доза хумора: „Чујеш ли, ако се деси да ја сјутра погинем, има да ме сахраниш на Косову, крај Ситнице, иначе на теби нема главе. Јеси ли упамтио!" (Ћопић 1958: 139)

Николетина себе именује Обилићем пред бој о коме нема ни ријечи, који се, дакле, и не дешава. Умјесто боја љетни дан у подне „пред ноћ" се предаје педесетак непријатељских војника. Разочарани Николетина сазнаје да се умјесто Турака борио против четника, на шта даје логичан коментар: „Откуд Срби, Бог с тобом?! Та нећемо се, ваљда, са Србима по Косову туђи?" (Ћопић 1958: 140). Николетинина зачуђеност пред изврнутим поретком ствари кулминацију достиже у његовом исказу: „О, о, како ми се све данас изокрену!" (Ћопић 1958: 140) Николетина Бурсаћ је непосредни учесник те велике револуције, тог васељенског преокрета у којем ништа више није онако како је било у народној пјесми која је за њега била примарна историја и истина. Зато он своје магловито војевање на Косову завршава гласним вапајем: „Обилићу, нема више Турака, сад су дошли други и друкчији! Окрећи коња, идемо на нова бојишта! (Ћопић 1958: 140)

Револуција претпоставља преврат, оног Вишњићевског „другог судију", и у том кључу читане ове партизанске пјесме и приче откривају једно ћопићевско, шеретско, поимање револуције. Оно које је наговијестио у новогодишњем писму Ђиласу ријечима: „Шта би ја томе, кад не умијем веселије пјевати, а нас је невоља и гордо зло покренуло на устанак, а није баш оптимистичка тежња и изгледи за бољим животом. То ми тек сад народу улијевамо у главу" (Поповић 2009: 26). Док је у поезији био искрен и елегичан, у приповијеткама Ћопић постаје наглашено сатиричан, можда баш зато што жели да прекори оне који су се у свом заокрету окренули од самих себе. Док се за његове пјесме из овог периода може искористити Кољевићев став изречен поводом Вишњићеве епопеје која је „можда мало преблизу историје – која се сва морала опевати" (1974: 254), јасно је да је се у већ у збирци *Доживљаји Николетине Бурсаћа* Бранко Ћопић довољно поизмакао од било које истине осим оне коју нам је сам хтио рећи.

ИЗВОРИ

Ћопић 1958: Б. Ћопић, *Доживљаји Николетине Бурсаћа*, Сарајево: Свјетлост.

Ћопић 1978: Б. Ћопић, *Пјесме – Пјесме пионирке*, Сабрана дјела Бранка Ћопића, књ. 9, Београд/Сарајево: Просвета/Свјетлост.

ЛИТЕРАТУРА

Бошковић-Стули 1959: *Petokrako zašto si crvena – narodne pjesme iz ustanka*, priredila M. Bošković-Stulli, Zagreb: Lycos.

Влаисављевић 2006: М. Влаисављевић, Транстекстуална реконструкција Николетине Бурсаћа, у: *Култура и образовање*, Бањалучки новембарски сусрети, књ. 7/1, Бањалука: Филозофски факултет, 97–130.

Јеремић 1975: Д. Јеремић, За поновно читање Бранка Ћопића, у: *Делије на Бихаћу, Критика о делу Бранка Ћопића*, Сабрана дела Бранка Ћопића, књ. 14, Београд/Сарајево: Просвета/Свјетлост.

Јеремић 1978: Д. Јеремић, *Три ступња поређења*, Крагујевац: Светлост.

Караџић 1986: В. Караџић, *Српске народне пјесме*, II, Београд: Просвета.

Караџић 1986: В. Караџић, *Српске народне пјесме*, IV, Београд: Просвета.

Лукић 1968: С. Лукић, *Савремена југословенска литература* (1945–1965), Београд: Просвета.

Максимовић 2011: Г. Максимовић, Смјехотворни поступци Бранка Ћопића у циклусу прича о Николетини Бурсаћу, *Радови* 13/1, Пале: Филозофски факултет, 67–78.

Марјановић 2003: В. Марјановић, *Живот и дело Бранка Ћопића*, Бањалука: Глас српски.

Мушицки 1954: Л. Мушицки, Филип Вишњић, у: *О Првом српском устанку, необјављена грађа*, Београд, 94–96.

Новаковић 1987: Б. Новаковић, На међупростору трагике и хумора, у: *Бранко Ћопић и књижевна критика*, ур. В. Марјановић, Београд: Стручна књига, 36–56.

Палавестра 1972: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.

Пешикан Љуштановић 2012: Љ. Пешикан Љуштановић, „Златна бајка о људима" – *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића и усмена књижевност, *Радови*, бр. 14, Пале: Филозофски факултет, 40–56.

Поповић 2006: Р. Поповић, Слојевитост Ћопићевог пјесништва, у: *Култура и образовање*, Бањалучки новембарски сусрети, књ. 7/1, Бањалука: Филозофски факултет, 83–96.

Поповић 2009: Радованан Поповић, *Пут до моста*, Београд: Службени гласник.

Секулић 1972: И. Секулић, О превођењу, о збирци партизанских песама, о преводу Анице Савић Ребац тих песама на енглески језик, у: *Народна књижевност*, приредио В. Недић, Београд: Нолит.

Таутовић 1987*:* Р. Таутовић, Народни песник Бранко Ћопић, у: *Бранко Ћопић и књижевна критика*, ур. В. Марјановић, Београд: Стручна књига, 87–101.

Шаранчић-Чутура 2013: С. Шаранчић-Чутура, *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Saša D. Knežević

FOLKLORE PATTERNS IN BRANKO ĆOPIĆ'S PARTISAN STORIES AND POEMS

(Summary)

In this paper we would try to prove that the main poetic principle in Branko Ćopić's stories and poems with partisan themes is folklore pattern. These texts very often have primarily motivational function. The pattern enables us to consider its comprehension of revolution in a deeper mythical meaning of a subversion according to the model presented in Filip Višnjić's poem "The Beginning of the Revolt against the Dahijas" with all specificities of Ćopić's, typically lyric, poetical description.

821.09-34:398

Јасмина М. КАТИНСКИ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ФУНКЦИЈА ПЕЈЗАЖА У ПРИПОВЕДНОМ ЖАНРУ ПРЕДАЊА**

У раду се разматра на који начин је у демонолошким предањима представљен пејзаж и које облике и значења може попримити. Уочава се снажна жанровска условљеност приликом формулисања просторних одредница, које се за потребе овог рада посматрају сасвим одвојено од временских. Тесно прожет сликама из свакодневног сеоског живота, пејзаж демонолошких предања ипак показује одређену двострукост, која се заснива на двојству – своје : туђе, блиско : далеко, људско : нељудско, сигурно : опасно. Просторна блискост и преплитање онемогућавају повлачење јасне границе између демонског и људског света. Сажетост и језгровитост приликом просторних одређења условљени су тежњом предања ка утиску истинитости и веродостојности и појачавају општи утисак фрагментарности, недореченост, језе и страве.

Кључне речи: демонолошко предање, пејзаж, простор, жанр.

Сажетост, а често и изостанак описа пејзажа у демонолошким предањима жанровски је условљен. Фрагментарност и кратка форма демонолошких предања свели су већином описе простора на кратке помене, локализацију или их потпуно изоставили. Ипак, амбијент предања је врло конкретан, јасан и опипљив, што доприноси њиховој истинитости и веродостојности. На тај начин је дистанца према догађајима описаним у предању сведена на најмању могућу меру, док је аутентичност наглашена. Стилизована као истинити догађаји, демонолошка предања постојање самих поменутих локалитета употребљавају као потврду своје истинитости. У овом раду настојали смо да утврдимо на који је начин у демонолошком предању представљен простор и које облике, значења и улоге може попримити. У демонолошким предањима место сусрета човека и демона вишеструко се детерминише, употребом различитих и разноврсних одредница. У овом раду смо издвојили само доминантне примере средстава и поступака, уочене на архивској грађи и објављеним збиркама 20. и 21. века[1].

* jasmina.katinski@gmail.com

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

[1] Погледати списак извора на крају рада.

Макс Лити је уочио да у предању постоји спољашња блискост[2] између оностраних бића и човека (Лити 1994: 13). Узрок томе налази у психолошкој удаљености ова два света, који су стога просторно нужно јаче повезани него у бајкама, где је случај обрнут. Просторна блискост и преплитање онемогућавају повлачење јасне границе између демонског и људског света. Ова подела се може посматрати као супротност „питомог", „социјалног" према „дивљем", односно „освојеног", „организованог" према „неосвојеном", „хаотичном" простору (Раденковић 1996: 47). Демонолошка предања показују интересовање за обе стране подједнако, наглашавајући њихову повезаност. Ипак, посматран као целина, простор демонолошких предања указује на изражену двострукост, која се очитава у контрастима – далеко : близу, затворено : отворено, коначно : бесконачно, свој : туђ, сигуран : несигуран, приступачан : неприступачан. Немања Радуловић истиче још једну двострукост, значајну за демонолошка предања, која се односи на поделу простора на спољашњи (динамичан, опасан) и унутрашњи (статичан, заштићен); радња у том смислу креће из унутрашњег, а развија се у спољашњем простору (Радуловић 2009: 47). Кретање је обострано – и демонска бића и човек из свог залазе у туђ простор, чиме угрожавају другу страну.

Можемо уочити две врсте просторне организације – људско нарушавање демонског света (простора) и деловање демона у свету људи. Демонски простор односи се најчешће на удаљени, неприступачни пејзаж, затворен или непознат, семантички одређен као опасан, било због свог необичног изгледа, било због објективне опасности коју представља. „Animistička predstava o sveprisutnosti natprirodnih, nevidljivih sila najčešće nije tako totalna, nego koncentrisana na pojedina mesta i objekte u prirodnoj sredini" (Бандић 1980: 255). Ти појединачни објекти, тачке у пејзажу, посебно су маркирани и за њих се везују разна веровања која ограничавају човеков додир с њима[3].

Подразумевани пејзаж демонолошких предања тесно је прожет сликама из свакодневног сеоског живота. Човеково окружење имплицитно се учитава на основу помена и кратких описа редовних активности – рад на пољу, у башти, винограду, храњење стоке, пут до воденице, млина, трговине, одлазак у сватове. Свакодневна места из човековог окружења на тај начин постају онеобичена – присуством и уплитањем демонских бића и натприродних појава. Оно што се уочава скоро без изузетка је сажетост казивања при описима ових локалитета. Она су или поменута путем именовања саме радње коју јунак предања обавља, или нешто директније, посебним истицањем места ка којем се јунак запутио или на коме се налази. Као пример навешћемо предање у ком се сусрет с вампиром уводи путем описа саме радње – жена одлази с мужем-вампиром на „работу да бере конопље" (Ђорђевић 1988: 379).

[2] „Čovek iz predanja nema potrebe da se udaljuje od svog prebivališta da bi doživeo nešto značajno. To je zato što ima dovoljno sopstvene psihološke dubine i brojnih veza sa okolinom koje obiluju emotivnom napetošću" (Лити 1994: 21).

[3] Душан Бандић забране у вези са природом и пејзажом третира као „tragove nekadašnjeg sistema negativnih propisa (tabua) kojim je društvo još u prvim fazama razvoja uspostavljalo relacije sa animistički shvaćenom prirodom (Бандић 1980: 265).

Подразумева се да се радња предања одвија на њиви, али уместо једноставне слике или описа ове локације, дат нам је шири контекст, који укључује и активност самих ликова. Предања указују на место одвијања радње, а већину надоградње обављају слушаоци имагинацијом или искуством.

Доминантан простор у пејзажу предања је сеоска средина. Насељен простор је део људског света. Није случајно што се с људским повезују продукти културе, док места везана за природу (шума, планина) остају везана за ванљудски свет (Радуловић 2009: 45). Премештање из једног простора у други – из познатог у непознати, из простора у културе у простор дивљине – неретко је повод да се сусрет с демонским бићем догоди. Човек напушта рад у пољу и одлази да донесе воде с извора, напушта кућу, отискује се на пут неким послом, залази у простор природе, који му је стран и непознат. На тај начин се активирају места која су у традицији посебно истакнута, семантички обележена и већ упамћена као опасна – воде, шуме, брда, планине, пећине, раскрснице, и слично. Ипак, и у простору културе и људског света, као супротног у односу на простор природе, могу се издвојити одређене тачке са посебним семантичким потенцијалом.

Кућа представља окосницу, центар око ког се даље и према коме се у однос блиског или далеког – просторно и психолошки – постављају сви други елементи пејзажа демонолошког предања. Кућа је ознака људског света, сигурно и безбедно место, ван домашаја демонских сила, у супротности са „спољним" светом, који је подложан демонском утицају (Самарџија 1997: 127). Када јунак напусти кућу, среће демонска бића. Такође, демонска бића позивају човека да изађе напоље – унутар куће она немају никакву моћ. „Каже: кад те зовне да искочиш – она ће те одведе, а кад не искочиш – лежиш си у кревет и – не мож' ти ништа" (*Расковник* 1998: 79). Немања Радуловић, преводећи то на језик сижејности, закључује да у кући (у њеним иницијалним позицијама) нема активности. „Радња почиње тек напуштањем затвореног простора или уласком новог, туђег члана у домаћи простор" (Радуловић 2009: 36).

Одређена демонска бића ипак нарушавају мир и безбедност кућног прага. Вампир се враћа у свој дом да угрожава укућане (АС 200: 4, АС 310: 57, Раденковић 1991: 127), ђаво (АС 200: 7, *Расковник* 1988: 34, Раденковић 1991: 71), вештица (АС 353: XIII, XIV, АС 401: 864, 860), караконџула (АС 210: 292, 303), и друга необична бића (Раденковић 1991: 41) такође имају приступ кући. Суђенице су у том смислу специфичне јер се њихове посете увек одвијају у кући (Марковић 2004: 132, АС 401: 860). Мора (АС 401: 863) и змај љубавник (АС 401: 1385, Раденковић 1991: 3) ноћу посећују човека у његовом дому, док спава. Међу табуисаним местима која припадају свету културе налази се и гробље, где обитавају ђаволи (АС 200: 13), вампир (АС 210: 25, АС 310: 58, АС 401: 1904), осење (Раденковић 1991: 12), мртве душе (АС 401: 1787), вештица (АС 401: 2099). Млин је често простор сусрета човека са ђаволом, приказама (АС 353: CXXXI), или вилама (АС 401: 859). Њива је простор карактеристичан за предања о алама и змајевима (АС 401: 320, Златановић 2007: 15), а на њиви предања бележе и сусрете с вампиром

(Ђорђевић 1988: 379) и караконџулом (АС 310: 33). Пут је честа одредница простора, било да се тачно наводи – из Ивањице за Златибор преко Муртенице (АС 200: 9), из Нове Вароши пут до села (АС 200: 12) – било да се само именује (АС 428/1: 103, 104, Алексић 1981: 8, Раденковић 1991: 24).

Пејзаж демонског света, организован око појединих објеката, простора, географских одредница, наглашено је туђ, некултивисан – пејзаж природе. Међу одредницама које су општије, шире, и обухватају већи простор, издваја се шума као стециште ђавола (АС 401: 2132), вила (Марковић 2004: 141), змаја (Марковић 2004: 163, 164) и других бића (Раденковић 1991: 43). Планина/брдо/гора неретко је простор на ком обитавају ђаволи (АС 401: 1595, Раденковић 1991: 55, Марковић 2004: 148, АС 200: 3) и виле (Марковић 2004: 140, 142, 144, 150, АС 353: IX). Посебно се наглашава просторна одређеност на брду/планини или под брдом/планином. Од елемената простора природе помињу се још и клисура (АС 310: 44), као и пећине (АС 353: VII).

Као нешто уже одреднице у пејзажу, које самим помињањем актуелизују одређена значења, издваја се табуисано дрвеће, најчешће крушка (Марковић 2004: 130, 158) (Раденковић 1991: 38, 76, 123) или јабука (Марковић 2004: 159), где се окупљају суђенице или носе понуде за виле. У ову групу се може сврстати и неименовано дрво (Раденковић 1991: 40) или дрво поред извора, под којим се такође остављају дарови који за циљ имају да умилостиве виле. Вода је чест део пејзажа демонолошких предања, о чему сведочи и широк спектар бића која се за воду везују. Крај потока се среће ђаво (АС 200: 114, АС 310: 55, виле (АС 401: 857, Марковић 2004: 153), вампир (АС 401: 900), омаје (Раденковић 1991: 13). Поред извора бораве нечисте душе (АС 401: 1786), ђаво (АС 310: 56), жена (Марковић 2004: 152), вилинско дете (Марковић 2004: 156, 166) змај; у виру се може срести ђаво (Ђорђевић 1988: 380). Од елемената пејзажа који се везују за воду посебно се могу издвојити делови који припадају људском свету, производ су човековог рада и служе људима, али су ипак означена као наглашено опасна и као станиште или место окупљања демонских сила. Реч је о воденицама, где се могу срести ђаволи (АС 200: 2, АС 210: 233, АС 210: 291, 295, 304, АС 310: 45), караконџула (АС 310: 34, 35), змај (АС 401: 578), вампир (Раденковић 1991: 19, 42); мостовима, где предања бележе сусрете с ђаволом (АС 200: 10), вилама (АС 310: 39), осењама (Раденковић 1991: 11) и сл. На бунару се могу срести омајушке, које човека омађијају (АС 428/1: 102).

Иако је пејзаж углавном већ на почетку сажето и јасно одређен и „осликан", често се могу јавити премештања у простору, која дају ширу слику и имају улогу да нагласе блискост демонског и људског простора у физичком смислу. Демонско биће (најчешће мора) доводи човека до опасног или табуисаног места, где планира да га убије (Раденковић 1991: 4, 5, 15, 37). Вампир доводи девојку до гробља[4], где се налази његова „кућа" (АС 210: 25). Углавном се након сусрета с бићем описује човеков повратак кући, где се уочава

[4] „Представа о оном свету згуснута је у просторно-временске одреднице блиске реалијама аудиторијума. Уместо сликања простора-пространства директно се означава гробље, гробница, рака, а време у којем је могућ повратак мртвих међу живе увек је ноћ" (Самарџија 1997: 126).

супротан правац кретања – од опасног ка сигурном, затвореном простору. Како Бал наводи, простор може функционисати стабилно или динамично, при чему је „стабилни простор фиксиран оквир, а динамични омогућава кретање ликова" (Бал 2000: 113). У том смислу, простор демонолошких предања можемо сврстати под динамичан, јер је нужан услов за сусрет с демонским бићима управо кретање – напуштање свог простора, те одлазак у туђ и непознат. Кретање кроз простор чест је мотив у демонолошком предању, углавном као резултат опсене и обмане од стране демонских бића.

У реалном пејзажу издваја се простор опсене, нестварни простор којим ђаволи или друге нечисте силе заварају човека, те знају дати привид простора да се човек изгуби и лута – познати пејзаж претварају у непознати. Овај мотив и тип пејзажа најчешће се јавља у предањима о ђаволској свадби (Раденковић 1991: 33, 35). Човек сусретне сватове, пође с њима, и креће се у простору за који се касније испостави да је само привид, обмана. На почетку предања углавном се даје конкретна локализација или кратак опис пејзажа – крај реке Таре, пећина Буџавица (АС 200: 8), планина (код манастира Милешева) (АС 200: 11?), клисура (АС 210: 63, 64), колиба код оваца (АС 310: 48), пут (Раденковић 1991: 9, 47, 48) и слично. Простор обмане се не описује детаљно, већ се наговештава стварни пејзаж након што престане дејство демонских сила – човек се нађе сам на дрвету, углавном над водом или провалијом, животно угрожен. Осим ђаволье свадбе, дешава се да човек залута, изгуби се у свом, познатом простору, под дејством натприродних сила које су га „осотониле" (АС 310: 52, Раденковић 1991: 6, 114).

Опасан простор маркиран је само у одређено доба дана, тј. ноћи. Човек избегава простор на којем се фатални сусрет десио, и има потребу да о том искуству приповеда другима. С друге стране, постоје појаве у природи које се сматрају последицама деловања натприродних бића, па се доживљавају као опасне и преко дана. Пример за то је вилино коло (Марковић 2004: 157), које представља омеђен и табуисан простор у трави – простор који ваља заобилазити и чије скрнављење представља велику опасност по човека.

Пејзаж је у демонолошким предањима приказан местимичним осветљавањем појединих тачака, док се раздаљина међу њима не сагледава јасно, већ само наслућује. Уочљиво је сажимање и увећавање простора. Промене овог типа карактеристичне су за предања о „омајаним" људима, који не могу да изађу из њиве кукуруза, иако је мала (Расковник 1996: 53–54). Одреднице близу : далеко врло су променљиве – „У пола ноћ баба Јабука одбравила врата и изашла напоље, у тај час из потока избродила девојка, висока, све у белетину". „Баба се уплаши и почне да бега дома, кад се створи много прасићи" (Раденковић 1991: 83). „Вуко низ један поток дрва, срео виле, па отишо кући" (Марковић 2004: 153). Предање својом сажетошћу наглашава непосредну близину демонског и људског света.

Локализација, честа у демонолошким предањима, поставља догађања у тачно задат и познат просторни оквир. Овако конкретан и близак пејзаж, који активира знање и искуство слушалаца, доприноси ефекту уверљивости и истинитости приповеданог. Локализација представља уједно и најшири тип

пејзажа представљеног у предањима, уопштени социо-историјско-географски оквир у ком се радња одвија, те представља стабилну категорију која се односи на читав текст. Локализација је некада довољна да преузме читаво предање. „На брду Клику (званом још и Перовића Кличић) у Горњем Лајковцу има округло узвишење под травом за које су говорили да је вилино коло" (Расковник 1998: 38). И наредни примери за локализацију показују да је реч о врло распрострањеном поступку детаљног одређивања места одвијања радње – Мојсиње код града Сталаћа (АС 200: 4), село Мрмош близу Крушевачке жупе (АС 200: 5), Ржаница, Дренча (АС 310: 40), Ђукота (АС 353: XX), Дебељача (АС 353: XXI), Медник – место где има осења (Раденковић 1991: 16), река Пепељуша, језеро (Вражја језера) (АС 200: 6), и сл. Одређени локалитети везују за себе и чувају одређена веровања и забране понашања, па њихов помен евоцира одређена предања: „кад год смо туј проодили прикај тој место, он ми је причал" (Раденковић 1991: 17). „Место од којег сви помало зазиру" (велики камен поред потока) (Раденковић 1991: 51).

„Самим тим што му је веровање основа и „генетички предуслов" за настанак, битна функција демонолошког (митолошког) предања јесте да веровање потврди, да вербално уобличи представу о њему и да истакне његов значај и веродостојност" (Милошевић-Ђорђевић 2000: 174). У демонолошким предањима преовладава субјективан доживљај, те он утиче на приказ и статус пејзажа. „Народно предање очарано посматра поједине грађевине, стабла, пећине, путеве и друге појаве, и стално покушава да их осветли с неке друге стране" (Лити 1994: 28). Предање је најчешће једноепизодична прича нејасно осенчених контура која „оставља стварима њихове тајне" (Милошевић-Ђорђевић 2000: 173). Отуда су и пејзажи оскудно приказани, препуштајући њихову надоградњу имагинацији, што појачава атмосферу мистерије и страве. Чињеница да је свим учесницима у приповедању простор познат такође утиче на изостанак његових описа.

ИЗВОРИ

АС 200 – Матић-Божовић, *Народни живот*, Архив САНУ, Етнографска збирка 200.
АС 210 – К. Божовић, *Омање народне приче*, Архив САНУ, Етнографска збирка 210.
АС 310 – К. Божовић, Пословице и друге изреке, Архив САНУ, Етнографска збирка 310.
АС 353 – В. Вукасовић, *Призрјевање,* Архив САНУ, Етнографска збирка 353.
АС 401 – В. Чајкановић, *Разна грађа*, Архив САНУ, Етнографска збирка 401.
АС 428/1 – Р. Требјешанин, *Приповетке,* Архив САНУ, Етнографска збирка 428/1.
Ђорђевић 1988: Д. Ђорђевић, *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, Београд: САНУ.

Марковић 2004. С. Марковић, *Приповетке и предања из Левча*, Београд/Крагујевац.

Раденковић 1991: Р. Раденковић, *Казивања о нечистим силама*, Ниш: Просвета.

Легенде из Тешањског краја у Босни, *Расковник*, јесен/зима 1988.

Казивања о митолошким бићима у селу Хум код Ниша, *Расковник*, јесен/зима 1998.

Казивања о демонима из околине Тополе, *Расковник*, пролеће/лето 1996.

ЛИТЕРАТУРА

Ајдачић 2004: Д. Ајдачић, Демонски хронотопи у усменој књижевности, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена,* Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, 112–122.

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

Бандић: 1980: D. Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod.

Лити 1994: M. Liti, *Evropska narodna bajka*, Beograd: Bata/Orbis.

Милошевић-Ђорђевић 2000: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе,* Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Београд: Балканолошки институт САНУ.

Радуловић 2009: Н. Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Самарџија 1997: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига/Алфа.

Елијаде 1970: М. Елијаде, *Мит и збиља.* Загреб: Матица хрватска.

Карановић 1979: З. Карановић, Функције и значење приказаног простора у бајци, Београд: *Књижевна историја*, 11, 44, 593–601.

Самарџија 1986: С. Самарџија, Време и простор у српскохрватским народним бајкама, *Савременик*, 1986, 7, 85–101.

Самарџија 1993: С. Самарџија, Место хронотопа у структури усмених прозних облика (опозиција горњи/доњи свет), *Књижевна историја*, 25, 1993, 90, 181–205.

Jasmina M. Katinski

FUNCTION OF THE LANDSCAPE IN DEMONOLOGICAL LEGENDS

(Summary)

The paper focuses on the way in which ladscape in demonological legends is presented and what forms and meanings can take. We observe a strong genre conditionality when formulating spatial determinants, which for the purposes of this study are viewed quite apart from the time determinators. Infused with images of everyday rural life, landscape in demonological legends still shows a certain duality, which is based on duality: near-far, human-inhuman, safe-dangerous. The spatial proximity and interweaving of the two orlds are making it impossible to draw a clear border between the demon and human world. Conciseness and brevity of spatial determinations are conditioned by the aspiration towards an impression of honesty and credibility and reinforce the general impression of fragmentation, fear and terror.

821.163.41.09:398

Марина П. МЛАДЕНОВИЋ МИТРОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

УСМЕНА ТРАДИЦИЈА У ЗБИРКАМА НАРОДНИХ ПРИПОВЕДАКА АТАНАСИЈА НИКОЛИЋА – ЕТНОПОЕТИЧКИ ПРИСТУП**

Атанасије Николић објавио је две књиге народних приповедака (1842. и 1843) деценију пре него што је објављена канонска збирка Вука Караџића. Ипак, његове *Народне српске приповетке* кроз историју рецепције остале су обележене Вуковим критичким ставом, изнесеним у Предговору збирке *Српске народне приповијетке*. Главне Вукове замерке Николићевој грађи тицале су се недостатка „народности". У раду ће грађа бити представљена уз помоћ етнопоетичког модела анализе, који уједно представља и вид транскрипције текста, са циљем да се поново одреди њено место у усменој традицији. Применом овог модела могуће је у писаном тексту уочити усменопоетске структуре, индикаторе живе извођачке ситуације, која је претходила записивању.

Кључне речи: усмена традиција, редиговање усменог текста, српска народна приповетка, Атанасије Николић, етнопоетика.

Деценију пре него што је Вук Караџић објавио *Српске народне приповијетке* (1853) Атанасије Николић објавио је своје збирке народних приповедака, које је насловио *Народне србске приповедке 1* и *2* (1842, 1843). Тежишта интересовања у вези са збирком истакла је Снежана Самарџија, обухватајући временски распон од романтичарске рецепције у негативном кључу до савремених фолклористичких схватања усменог текста (Самарџија 2006: 55–72). Укратко, Николићеве збирке, осим што су остале у сенци Вуковог капиталног издања, остале су и маркиране његовом оценом, изнесеном у предговору сопствене збирке. Приповетке су од тог тренутка означене као „ненародне", *преведене с њемачког језика* (Вук, СНП: 47–50). Важно полазиште јесте да, осим историје рецепције, Самарџија даје и оцену ових приповедака као драгоцених збирки које су поникле на аутентичној грађи, сматрајући да изразита просветитељска црта потиче од сензибилитета записивача, односно

* marinamladenovic@hotmail.com

** Рад је настао на пројекту *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (178011) Института за књижевност и уметност, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а на који је ауторка укључена као стипендиста Министарства.

приређивача.[1] Као главне индиције да збирка припада усменој традицији Самарџија наводи Николићево сопствено наглашавање аутентичности записа; навођење (оскудних) података о приповедачима од којих је записао грађу; записивање варијаната приповедака, као и постојање ширег корпуса од оног који је објављен, како би касније вршио селекцију; заборављање детаља и испуштање приповедних токова, карактеристично за усмено приповедање; тематско-мотивски склоп (интернационалног порекла, али регионалног карактера), ликове, формуле, композициона и стилска средства. Као изузетно важну одлику грађе, која учвршћује њено место у усменој традицији, она издваја преплитање жанрова и усмених родова. Нека од наведених обележја збирки тичу се околности сакупљања и природе усменог текста, док друга представљају инхерентна својства народне приповетке. Николић својим интервенцијама углавном није задирао у оно што приповедач сматра релевантним на нивоу конституисања приче, а тиче се мотива, композиције, ликова и њихових функција, „морфологије" текста. Посматрано кроз оцене његовог подухвата, највећа замерка проистиче из начина презентовања грађе, односно неадекватног трансфера из првобитног, усменог медијума у нови – писани. С обзиром на то да је овакав однос према грађи постао општепознатом одликом деветнаестовековне праксе, не изненађује чињеница да Николићеви записи обилују изузетно сентименталистички и дидактички интонираним реченицама.[2] То значи да он није видео језик народне приповетке као једно од конститутивних обележја усмености, примењујући етски критеријум, иако је за приповедача (и слушаоца)[3] начин на који нешто саопштава свакако могао утицати на значење саопштеног. То је истовремено и епистемолошко и аксиолошко питање – како приређивач доживљава текст и како га вреднује. На оба питања одговор може бити – кроз призму писане традиције.

Јасно је да се из података које је оставио Николић само индиректно могу донети претпоставке о контексту извођења и записивања приповедака, јер су подаци чисто формалне природе: садрже само имена (понекад иницијале) приповедача и место где је грађа записана. Потпуно су изостале

[1] Своју просветитељску делатност Николић је поносно истицао: „Поред толиког мог труда и посла ја сам још доспео да походим у вече по квартири школску младеж не само из Лицеја, него и из Гимназије и пазити на њу шта ради и чиме се занима, и тако имајући пред очима младеж, старао сам се одржати ју у послушности и пробудити у њој дух к наукама, а морал укоренити. Мој поступак са Србчадима беше патријархалан и очински" (Николић 2002: 66–67).

[2] Овде доносимо неколико примера који треба да послуже као контраст примерима наведеним у етнопоетичкој анализи у наставку текста:

„Ово є нѣга яко узнемирило, као што се помыслити може, да брзе промене судбе човеческе дѣйствовати могу" (НСП 1, 1).

„После краткога времена советомъ и договоромъ советника свои, освои онъ силне землѣ, распространи и *увелича* царство своє, и прослави се на землъи" (НСП 1, 13).

„По овоме савету отиде царевъ сынъ управо у градъ, предузевши себи тако по томе, као што му е старацъ казао, учинити" (НСП 2, 3).

„Выше по наговору обштемъ, него из собственогъ побуђенія одважи се онъ ожанити" (НСП 2, 8).

[3] Уједначавање текста значи да ће се неминовно изгубити нешто од његове експресивности, динамичности, импровизаторске спонтаности, формулативности (а самим тим и визуелности (в. Радуловић 2014: 214)).

икакве детаљније информације о приповедачима и односима са сакупљачем, околностима приповедања, времену, месту, публици, паралингвистичкој, аудитивној и визуелној компоненти и евентуалним утицајима истих на чин извођења – другим речима – нема експлицитних знакова интеракције и комуникације, осим тврдњи које је у предговору оставио сакупљач. Део грађе која је у ранијим временима била означена као мистификована и кривотворена данас се узима као усмени корпус, имајући у виду да је неодговарајући начин бележења био продукт времена, те да се текстови не могу одбацити само због тога што су у њима вршене интервенције, јер су оне саставни део прерађивачке поетике времена.

Николић није схватао народну приповетку као догађај у контексту, није давао већег значаја учесницима у интеракцији и естетској комуникацији и није сматрао значајном невербалну компоненту извођења. И поред тога Снежана Самарџија је показала несумњиву припадност збирки Атанасија Николића усменој традицији, међутим, грађа коју је он забележио такође чува рудименте усменог догађаја из којег је потекла. Иако је сакупљач грађу презентовао водећи се сопственим естетским критеријумима, она рефлектује остатке живог приповедања, који су њему морали „ући у уво" током рада на терену. Треба напоменути да се Николић трудио да максимално редукује примесе народног приповедања, замењујући их дугачким, „књишким" реченицама, намењеним читалачкој публици.[4] Упркос недостатку амбиције да сагледа усмену културу изнутра, Николић је оставио материјал потенцијално вредан за ову сврху.

***

Познато је да је XX век донео фолклористици скретање пажње са записаног текста на комуникативну ситуацију извођења/стварања. Преусмерењу интересовања са предмета на процес допринело је неколико истраживачких струја у фолклористици (махом са америчког континента), које се ослањају на модерне дефиниције фолклора, да би се као један од најважнијих задатака фолклористике XX века поставило помирење нових тенденција у теорији са текстовима записаним без адекватних критеријума (Габерт 1999: 125). Етнопоетика је структуралистички и поетички метод (Хајмз 1981: 7) не само анализе већ и транскрипције текстова, којом се у писаном прозном тексту траже одређене поетске структуре. На овај начин отвара се могућност да се старијим записима, кроз специфичну репрезентацију, врате ритмичност, понављања, паузе итд. Један од највећих доприноса етнопоетике управо је превазилажење јаза између усменог и писаног (Квик 1999: 101). Присталице

[4] О томе сведочи и промена његовог доживљаја функције приповетке, коју је приметила С. Самарџија – у првој збирци се инсистира на просветитељској функцији народног стваралаштва, док ће у другој акценат бити на фантастици. У складу са тим су и наслови приповедака – у првој збирци конструисани пословично, док у другој у насловима преовладавају фантастични мотиви (Самарџија 2006). Исту функцију имају и фантастична бића из друге књиге приповедака: духови, киклопи, елефанти, џинови...

етнопоетике истичу да она делимично подразумева неизбежно експериментисање и рекреирање; таленат и емпатију (60); и то је оно што једним делом чини поетичку компоненту. И Чистов истиче да враћање звучној речи у писаном тексту припада више емоционалној него семиотичкој сфери (Чистов 2005: 36–37). Етнопоетичка анализа Дела Хајмза[5] претпоставља постојање маркера, у којима су садржани трагови живог приповедања, које је претходило писаној форми. Због тога на текстове треба гледати као на текстуру и тражити лингвистички детаљ који их „оживљава". За Хајмза су то везници, речце, прилози, предлози, који упућују на поетске структуре различитих нивоа (полустихове, стихове, строфе, сцене и чинове) са циљем да се реактуализује извођење.[6] Његов приступ подразумевао је претварање прозних записа у поетски текст, враћање првобитном (културолошком и бихевиоралном) контексту и стављање извођача у централну позицију. Сагледавање поетских структура ствара другачији критеријум вредновања наратива тиме што реконструише другачији глас – искуствени и емоционални (Бломарт 2006: 189). Како је овде реч не само о другачијој грађи, већ и о другачије записаној грађи, могуће је применити само адаптирани етнопоетички модел, сличан ономе који је Лилиана Даскалова Перковска применила на бугарској грађи. Како би показала да поезија и проза у бугарској народној књижевности нису два одвојена система, она је у стиховима представљеној прозној грађи тражила понављања, паралелизме и хијазме: „И той почнал: / отваря и затваря, / отваря и затваря, / га оторил четирестата стая, зад / вратата един казань мляко" (Даскалова Перковска 2002: 141). Овај рад се ослања на њен модел највише тиме што се анализа ограничава на основни ниво поетских структура – стихове, с обзиром на то да нема довољно погодног материјала који би образовао веће целине, као што су строфе. Иако се у етнопоетичкој анализи стихови групишу и образују сегменте, који чине наративне целине значајне због тога што показују емску организацију текста, овде је такве целине немогуће сагледати на исти начин, јер се примери усмено стилизованог говора јављају спорадично.

> Етнопоетическата организация на устните разкази се проявява като формално-семантични връзки и отношения между различни сегментни нива: отделни редове, групи от редове (стихове), както и по-големи отрязъци от текста, условно наричани строфи, сцени, действия. Тук ще се ограничa до отношенията на най-основното ниво – редовете (Даскалова Перковска 2002: 141).

[5] Постоји и струја Дениса Тедлока, која је, за разлику од Хајмзове, усмерене на лингвостилистичка својства усмености, концентрисана на глас, услед чега развија специфичан систем бележења његовог квалитета и публиковања усмених текстова: означавање пауза испрекиданим тачкама, гласноћа подебљаним словима, промена у интонацији излажењем из праволинијски куцаног текста (Тедлок 1990: 136–137). Информације о контексту доносе се у фуснотама. Предност Хајмозовог приступа такође лежи у томе што се не ограничава савременим теренским записима, већ отвара могућност дијахронијског приступа.

[6] Импулс за оваквом анализом потекао је из потребе да се ревалоризују приче северноамеричких Индијанаца, суочене са неразумевањем и незаинтересованошћу фолклориста услед неадекватног модела репрезентације записа.

Поред поетског устројства текста, одређена реторичка средства, попут анафоре, понављања или глагола говорења, могу бити индикатори извођења. Ови елементи текста показују да је могуће у нашој „класичној" грађи наћи рудименте гласа, односно живих структура у тексту. До сличних закључака долази и Маја Бошковић Стули, издвајајући редупликацију, понављање, паралелизме, употребу приповедачког презента или смењивање управног и неуправног говора као носиоце сугестивности и експресивности (Бошковић Стули 1975: 153–174), тј. имплицитно присутне текстуре, делимично садржане у нивоу звучања текста, у његовој лингвостилистичкој компоненти, од које није сасвим одвојива.[7] За претпоставке овог рада кључно је њено запажање да „narodna pripovijetka, pretpostavlja hipotaksi parataktičku gradnju rečenica, kao jednostavniji i primarniji sintaktički oblik" (Бошковић Стули 1975: 157). Јасно је да реченица која припада писаном стилу негује далеко сложеније односе између реченичних чланова.

Слично мишљење има Валтер Онг, који такође сматра паратаксу једним од кључних сигнала да текст припада усменом моделу, те као један од десет „афинитета" усменог стила издваја чешћу употребу напоредног него зависног реченичног односа (*additive rather than subordinative*), поред употребе формула, устаљених епитета, понављања, конзервативности, усвајања информација од (практичног) значаја за људску заједницу, динамизације помоћу агонизма, односно поларизације вредности, превласт колективног принципа над индивидуалним, склоности ка хомеостатичном и конкретном (Онг 2002: 36–56).

Маја Бошковић Стули сматра да писани текст може посредно преносити неке квалитете текстуре и контекста, али негира да та могућност постоји када је у питању стилизовани материјал (Бошковић Стули 1976: 42–43). Исти став заступа Даскалова Перковска, која сматра да се редиговани текст претвара у „нешто друго" што више не одражава директно етнопоетички наратив: „Така редактираният текст се превръща в нещо различно и вече не отразява **пряко** наративната етнопоетика" (Даскалова Перковска: 149) [истакла М. М. М.]. За потребе овог истраживања проблемском месту стилизованог текста биће приступљено са претпоставком индиректно присутне етнопоетичке структуре, провучене кроз филтер приређивача, у овом случају – Атанасија Николића. У анализи су истакнути они елементи текста који имају функцију везивног ткива међу стиховима и који упућују на усменопоетску организацију реченице. Како је етнопоетика истовремено и вид транскрипције, она има и визуелни карактер. Примери показују како текст представљен на поменути начин може откривати својства усменог приповедања:

> **И** кад га је видіо **да** є већъ добро заспао **а** онъ изиђе на полѣ **и** нађе своју врећу на ону наликъ, напуни ю житомъ **и** донесе у собу **а** ову одъ свога кума дунђерина донешену изнесе напоље **и** остави у свој амбаръ судећи да ће та **и** за њга добра быти.

[7] Занимљиво је да као један од примера наводи и употребу глагола „казати" у облику 3. л. јд. презента – „каже" (Бошковић Стули 1975: 162–163), јер и Хајмз у својој анализи издваја управо глаголе говорења као значајан показатељ усмености.

И кад га је видіо
да є већъ добро заспао
а онъ изиђе на полю
и нађе свою врећу на ону наликъ,
напуни ю житомъ
и донесе у собу
а ову одъ свога кума дунђерина донешену изнесе напоље
и остави у свой амбаръ
судећи да ће та
и за нюга добра быти (НСП 1, 1).

И текъ што ю є отворио,
а онай човечулякъ изъ кутиіє потегне батиномъ на нюга,
а Царъ уплаши се
па уместо да повиче *дуръ*,
а онъ рекне *вуръ*,
а овай *вуръ* по Цару батиномъ,
и донде деветаше га,
докъ га ніє са свымъ претукао,
да є Царъ онде предъ очима великаша изданую (НСП 1, 3).

Єдно ютро оправи децу свою несрећникъ,
па іи поведе у неку дубоку шуму,
ди іи тамо остави ;
но деца разумевши то,
понесу са собомъ пепела,
па су одећи за отцемъ путемъ
кудъ су ишла просипала (НСП 1, 4).

Змай на умиляте речи детета умилостиви се,
па допусти то,
но видећи овай дете како сладко єде,
и онь узме мало колача
и почне ести,
па му се допадне,
те запыта дете
одашта є тай колачь? (НСП 1, 5).

Я ћу да се створимь у єдногь доброгь кера,
па ме ти вежи овомь узицомь, кою ти даємь,
те ме води тамо
и дай комь одь Турака, да самномь лови,
а я ћу добро ловити,
па кадь изь лова дођемо, Паша ће ме искати одь тебе да купи,
и ты ме продай,
но само доста новаца ишти,
и нипошто ову узицу немой да самномь дадешь,
неео є узми,
єрбо ме другчіе никада не бы видила (НСП 2, 1).

У той кули оне све три саме седе,
и њи чуваю многе страже,
али ты се страже ништа не бой,
нити у какве друге ствари гледай,
но иди управо *њима*,
и поздрави се лепо сь *њима*,
па *имь* кажи,
да си за *њи* дошао,
да ій оданде избавишъ (НСП 2, 3).

То послуша Зорило,
па оде горе на брдо,
те нађе и очи и мелемъ,
па узме очи, понесе и мелема
па се врати баби
и учини као што су му виле казале
и у тай ма' баба прогледи
као што є и пре гледала (НСП 2, 9).

Онда ћоса почне, причати:
'Имадо я єдно време млого кошница,
па ми тако питоме пчеле быяу,
да кадъ я кодъ ны дођемъ,
а оне све се у єдну кошницу збію,
а я изъ друге меда вадимъ колико ми є воля.
Єданпутъ дођемъ я къ њима,
а оне се позавлачиле у єдну кошницу,
па се одъ мене бране,
я се разсрдимъ,
па ударимъ ножемъ на њи,
те ій разтерамъ.
Онда пчелацъ мой дигне се,
па одлети у светъ,
а я онда *айде, айде, айде, тамо амо* за њимъ,
да бы гдигодъ нашао мога пчелца' (НСП 2, 6).

Последњи пример посебно је занимљив, због тога што је у форми управног говора, који може бити индикатор „густине извођења" (*density of performance* (Хајмз 1981: 108, 118)), тј. показује потенцијал за увођење гласовних модулација од стране приповедача, а динамика приповедања се у конкретном случају интензивира и понављањем узвика и предлога: „айде, айде, айде, тамо амо".

Један од најзначајнијих Хајмзових доприноса јесте увођење дистинкције између „пуног" извођења и извештаја о извођењу, које се разликује по степену идентификације и степену личног учешћа у стваралачком и приповедном процесу. Аналогно томе овакви ретки примери усмено стилизованих реченица могу се, условно речено, схватити као показатељи приближавања записивача (инсајдерској) улози усменог приповедача, односно спорадичног занемаривања намере да се текст прилагоди читаоцу и препуштања извођачком

чину. То је уосталом и логичан наставак у ланцу приповедања. Чистов заступа сличан став: у ланцу преношења традиције реципијент у неком тренутку може постати извођач (Чистов 2005). С. Ђорђевић Белић, разматрајући питање индивидуалног и колективног (које се и овде намеће као неизбежно у контексту односа сакупљача према грађи) овај његов став сврстава међу „динамички оријентисане дефиниције колективног које значајно уважавају удео индивидуалног" (Ђорђевић Белић 2013: 260). Овакав начин посматрања представља корак ближе остваривању компромиса и континуитета између приповедања и бележења.

Треба напоменути да ово није једини покушај да се у Николићевим записима пронађу структуре поетског карактера. Миљан Мојашевић је у Николићевим збиркама приметио конструисање реченица по принципима епског десетерца, сматрајући ову појаву рефлексом епске средине у којој је „ницала" српска народна приповетка. Он сматра да је „ономе ко је приповетке причао, или [...] стилизовао, била глава пуна стихова народне епске песме, који су, можда и мимо свести приповедача или стилизатора, утицали толико и на његов прозни приповедачки стил" (Мојашевић 1950: 47–48). Мојашевић своју претпоставку поткрепљује податком да се иста појава да приметити и у Вуковим и у Николићевим збиркама. Десетерачки обликовани стихови могу се такође визуелно представити сегментовањем прозног текста на стихове:

То є цару врло мучно 6ило,
па се диже срдито с(а) дивана,
и онъ оде с целомъ свитомъ светломъ,
да онъ види ту камену плочу.
[...]
Разсрди се Царе при погледу**,**
па повика љоотит' на судбину:
'То є теби мой наймлађи сыне!
ево данасъ судбина донела**,**
ето теби невесте ђевойке' (НСП 1, 3).

Резидуална текстурална компонента рефлектује се и кроз понављање стилски маркираних места у тексту, као што су предлози или пак показне заменице:

Кадъ сутра данъ осване
и кумови устану,
ту се одма повиче на челядъ,
да се ракія донесе;
ту се понуде донесу;
ту се куму на путъ спреми погача;
ту се єло и пило,
и весело на путъ испратило (НСП 1, 1).

То чуюћи *овай*, рекне имъ:
'идите *овымъ* левимъ путемъ,
ту има єзеро,
и кодъ єзера *тамо* седи човекъ:
онъ зна видати одъ *те* болести' (НСП 1, 7).

Док у првом примеру четвороструко понављање речи „ту" функционише више као анафора, која појачава звучност и мелодичност стихова, други пример открива однос приповедача према наративу, сведочи о доживљавању приче као актуализоване, искуствене и референтне у његовој свести, посебно ако се узме у обзир да се говори о спацијалној димензији унутар наратива.

Једнаку важност имају узвици и ономатопејске речи, јер посредују експресивност извођачког чина. Како је бележење паралингвистичког и звучног слоја текста изузетно захтевно и не у потпуности могуће, ономатопеја се показује као најмање проблематичан вид бележења текстуре народних приповедака, те се примери могу наћи и у збиркама различитих записивача, па тако и Атанасија Николића. Због тога ови примери немају карактер специфичан у односу на осталу грађу, али може се поменути да се узвици и ономатопејске речи могу препознати у примерима типа „дур" (НСП 1, 3), „ај, уј" (НСП 1, 12) или „уу уу" (НСП 2, 4).

Естетски и вредносни критеријуми засновани су на принципима писане културе, чији је Атанасије Николић беспоговорно био припадник, а његови циљеви усмерени ка очувању народне традиције у новој „животној средини", пред новом публиком. Због тога је доследно спроводио своје интервенције и приближавао реченицу „књишком" идеалу. Усмена традиција је у његовим збиркама народних приповедака, попут палимпсеста, ипак нашла начине да се испољи, чак и кроз наслаге књишких обрта. Николић је повремено заборављао тежње од којих је пошао, те су своје место у редигованој грађи пронашли и ретки примери у којима садржана сугестивност живог приповедања. Управо малобројност оваквих примера иде у прилог тези да они нису последица свесне намере приређивача да имитира усмени говор, јер би их у том случају било у већем броју, те би се могли схватити као приближавање ауторској улози и форми сказа. Чини се да је Николићева намера далеко од тога, јер је идеални стил којем тежи сентименталистички интониран. Иако је реч о усменом говору посредованом писаним текстом, он функционише као спона две традиције и као индиректно сведочанство о припадности материјала који је прикупио Николић усменом корпусу. Ако се усменопоетске структуре схвате као показатељ присуства усмене традиције, остаје отворено питање њихове природе. Оне би могле бити последица бележења које је у одређеним, ретким тренуцима било ослобођено тенденције да се грађа „поправи", али би исто тако могле настати када приређивач, понесен причом, преузима улогу приповедача. Обе могућности морале би имати исти иницијални импулс, који је сам по себи значајан, а то је приповедачка ситуација у којој је Николић учествовао у улози слушаоца, што му је омогућило да за собом остави две несумњиво вредне збирке усмених приповедака.

ИЗВОРИ

НСП 1: *Народне србске приповедке*. Св. 1 / скупіо и на светъ издао Атанасіє Николићъ, Бѣоград: Типографія Княжества Србскогъ, 1842.

НСП 2: *Народне србске приповедке*. Св. 2 / скупіо и на светъ издао Атанасіє Николићъ, Бѣоград: Типографія Княжества Србскогъ, 1843.

Вук, СНП: В. С. Караџић, *Српске народне приповјетке*, у: Сабрана дела Вука Караџића (пр. Мирослав Пантић), књ. 3, Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

Бломарт 2006: J. Blommaert, Applied ethnopoetics, *Narrative Inquiry* 16:1, 181–190.

Бошковић Стули 1975: M. Bošković-Stulli, O rečenici usmenog pripovjedača, у: *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Zagreb: Mladost, 153–174.

Бошковић Стули 1976: М. Бошковић-Stulli, Аспекти усмене комуникације и писаних текстова у усменој књижевности, *Научни састанак слависта у Вукове дане 6,* св. 2, 35–44.

Даскалова Перковска 2002: Л. Даскалова-Перковска, За някои черти на етнопоетиката в наративната традиция, у: *Фолклор, традиции, култура*, София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов".

Ђорђевић Белић: С. Ђорђевић Белић, 'Ауторска' епска хроника: могућности теоријске концептуализације, *Научни састанак слависта у Вукове дане 43,* св. 2, 259–272.

Квик 1999: C. Quick, Ethnopoetics, *Folklore Forum* 30: 1/2, 95–105.

Габерт 1999: L. Gabbert, The 'Text/Context' Controversy and the Emergence of Behavioral Approaches in Folklore, *Folklore Forum* 30: 1/2, 119–129.

Онг 2002: W. Ong, *Orality and Literacy*, London, New York: Routledge.

Мојашевић 1950: М. Мојашевић, *Српске народне приповетке у немачким преводима од Грима и Вука до Лескина (1815–1915)*, (докторска дисертација), Београд.

Радуловић 2014: Н. Радуловић, Визуелни карактер усмене формулативности, *Књижевна историја*, бр. 152, 205–240.

Самарџија 2006: С. Самарџија, *Од казивања до збирке народних прича: Прилог проучавању историје народне књижевности*, Бања Лука: Књижевна задруга.

Сувајџић 2012: Б. Сувајџић, *Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности*, Нови Сад: Orpheus.

Тедлок 1990: D. Tedlock, From Voice and Ear to Hand and Eye, *The Journal of American Folklore*, Volume 103, Issue 408, 133–156.

Финеган 1992: R. Finnegan, *Oral Traditions and the Verbal Arts*, London, New York: Routledge.

Хајмз 1981: D. Hymes, *In Vain I Tried to Tell You*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Чистов 2005: К. В. Чистов, *Фольклор, текст, традиция*, Москва: ОГИ.

Marina P. Mladenović Mitrović

ORAL TRADITION IN ATANASIJE NIKOLIĆ COLLECTIONS OF FOLK TALES – ETHNOPOETIC APPROACH

(Summary)

Atanasije Nikolić published two books of folk tales (1842 and 1843) a decade before Vuk Karadzic canonical edition was published. However, his books *Narodne srpske pripovetke* throughout the history of reception remained marked by Vuks critical stance, outlined in the Preface of the collection of tales *Srpske narodne pripovijetke*. The main Vuks objections to material provided by Nikolić concerned the lack of „folk" in it. In this paper the material will be presented through the ethnopoetic analysis model, which is also a form of transcription of the text, in order to refocus its place in the oral tradition. By applying this model it is possible to perceive orally-poetic structures within a written text – indicators of live performance situations that preceded the written forms.

821.163.41.09

Славко В. ПЕТАКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 08. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ПОЕТИЗОВАЊЕ ИСТОРИЈСКЕ ПОТКЕ У *ДУБРОВАЧКИМ ЕЛЕГИЈАМА* ЛУЈА ВОЈНОВИЋА

У раду се тумаче поетичко-стилске карактеристике збирке *Дубровачке елегије* Луја Војновића. Открива се како су специфичном стилизацијом у модерној форми песама у прози посредовани конзервативни назори аутора о политици, култури и моралу. Анализира се како је непознавање социо-културног миљеа републиканског Дубровника међу књижевним критичарима и широм публиком утицало на рецепцију Војновићевог дела. У компаративној перспективи разматрају се релације *Дубровачких елегија* и циклуса песама Ива Војновића *Лападски сонети* и расветљавају паралеле на мотивско-тематској и идејној равни.

Кључне речи: Луjо Војновић, *Дубровачке елегије*, песма у прози, дубровачка књижевност, Иво Војновић, *Лападски сонети*.

У свету књижевности Луjо Војновић се јавио збирком песама у прози *Дубровачке елегије* (1898, 1924[2])[1]. Излажење књиге пратиле су позитивне оцене невеликог броја критичара који су махом истицали културноисторијски значај Дубровника и тематике везане за његову историју, а овлаш се дотицали уметничког карактера самог дела. Већу пажњу привукло је друго издање – што је знаковито јер открива природу рецепције Војновићевог дела. Ни оцене које су пратиле друго издање *Елегија* нису превазилазиле меру куртоазне хвале лиричности, истицања значаја историјске потке и сл., али без аналитичког увида у дело.

Разлози суштинске непроучености Војновићевих песама у прози извиру и из литерарних прилика у времену када су се појавила оба издања. Најпре, родовска двострукост и жанровска „нечистота" Војновићевих *Дубровачких елегија*, као специфичности песме у прози уопште, изазивале су одређени зазор књижевних критичара од упуштања у тумачење ових дела. Јер, не сме се сметнути с ума да песма у прози у време излажења првог издања *Дубровачких*

* petakovics@yahoo.com

[1] Сви наши наводи дати су према другом издању књиге: Л. Војновић, *Дубровачке елегије*, Издање књижаре Ј. Тошовића, Дубровник, 1924.

елегија има у српској књижевности скромну традицију пошто је тек на измаку деветнаестог века са појављивањем *Прозаида* (1896–1905) Јована Јовановића Змаја почела чвршће да се утемељује поетичка свест о овом жанру (Стојановић-Пантовић 2001: 15). Интерпретативна оптика у време излажења Војновићеве књиге није била изоштрена управо због недостатка поузданог ослонца у теоријско-методолошким знањима. Стога критичари, суочени са хибридним књижевним жанром, нису могли да се упусте у тумачење *Дубровачких елегија*, већ су готово интуитивно, препознајући елементе пиктуралности и рафинирану фразу поетског израза, изрицали опште судове о сугестивности лирске атмосфере, значају теме и сл.[2] Неки, пак, због својеврсне кодираности Војновићевог дела, тематски усидреног у републикански и пострепубликански социо-културни и политичко-историјски контекст Дубровника, нису могли да разазнају алузивну спрегу поетског и историјског регистра. Отворено су признавали да су тек после читања у међувремену изашлих историографских дела Л. Војновића (*Дубровник – једна историјска шетња*, *Пад Дубровника* и др.), која су им послужила као приручници са поузданим обавештењима о дубровачкој повести, могли да разумеју дубљи идејни и смисаони план *Елегија* (В[ензелидес] 1925: 427; Ковачевић 1925: 232–233).

Помније проучавање открива да је рецепција *Дубровачких елегија* била условљена не само литерарним приликама, већ и ванлитерарним контекстом који је у значајној мери идеолошки детерминисан. Прво издање није значајније одјекнуло, засигурно због оновременог политичког и културно-историјског амбијента. Дубровник је био под аустријском влашћу којој није погодовало чак ни поетско подсећање на слободарски дух Града који је у прошлости неретко називан „српском" и „словенском Атином". Испарцелисаност културног простора Балкана политичким међама утицала је такође на то да „дубровачка тематика" буде културолошки локализована и маргинална у токовима националних литература. Друго издање изазвало је посебан пријем јер су му књижевни критичари приписивали и ширу, друштвену важност. Истицан је значај *Дубровачких елегија* за учвршћивање југословенског културно-националног идентитета. Карактеристичан је, на пример, ретроспективни осврт критичара, који 1925. године сматрају да је у првом издању дата слика тешке атмосфере у Дубровнику под аустријском влашћу, што се нарочито види *сада* (курзив је наш) „кад се је словинство остварило у већем обиму но што и слућаху дубровачки државници" (В[ензелидес] 1925: 427) и када је „Гундулићев [...] сан [...] остварен" (Цар 1925: 681). Истини за вољу, смерница за идеолошку контекстуализацију дата је у предговору другог издања књиге. Приређивач је навео Војновићев исказ из предговора првом издању, у коме се Дубровник пореди са умрлом мајком југословенства, али га

[2] Тежину задатка са којим су се суочавали рани критичари *Дубровачких елегија* илуструје чињеница да ни данас наука о књижевности, и поред значајног теоријско-методолошког напретка у проучавању песме у прози, није у могућности да са сигурношћу понуди одговоре на нека од фундаменталних питања у вези са пореклом и развојем жанра (Стојановић-Пантовић 2001: 5; Стојановић-Пантовић 2012: 8).

је уоквирио својим текстом („Југословенство није више привиђење неких заносних и занесених душа, него је стварност. Поред свих препона и ограда, оно корача к свом пуном, једром животу. Мајка Југословенства мртва је. [...] Али из сјајног гроба у који је природа положила Дубровник, непрекидно сија луча, која [...] указује широку стазу Љубави и Слоге у знаку вјечне љепоте" Војновић 1924). Још експлицитније „упутство" за специфично тумачење *Дубровачких елегија* дао је сам аутор у другом издању. Наиме, Војновић је у једној од „биљежака" – како је насловио напомене уз поједине „елегије", повезаној са песмом у прози „Двор", на одређени начин ретуширао смисао изворног текста. Јер, док се у „Двору" поетизује својеврсно опело Дубровнику, „мртвој кући" пред којом стражари „незнани момак", у белешци из потоњег издања се разјашњава да је то опис настао пре него што је „двор [...] од 1920. постао [...] једна од резиденција Словинскога краља насљедника шефа дубровачке републике" (Белешка 2, Војновић 1925). Недвосмислено, дакле, Војновић указује да су југословенски краљ и Југославија баштиници слободарских и државничких тековина негдашњег Дубровника који је вазда био словенски Пијемонт. Указао је том напоменом и да се поетски опис „мртвог града" не односи на Дубровник у време Југославије.

Показује се, дакле, да је прво издање *Дубровачких елегија* уздржано прихваћено, док је другом признат висок литерарни статус, али се чини да је важније од тога било идеолошко маркирање дела. Касније Војновићево дело дуго није привлачило знатнију пажњу проучавалаца, међутим, својеврстан куриозитет представља чињеница да оно – иако је уврштено у неколико антологијских избора, није ни до сада темељно осветљено. Штампане су, на пример, *Дубровачке елегије* интегрално према другом издању књиге у едицији „Пет стољећа хрватске књижевности" (Војновић 1981: 27–43) са предговором Бранимира Доната, као и у избору у антологији *Српске прозаиде* (Војновић 2001: 48–53) коју је приредила Бојана Стојановић-Пантовић. Неке од поетичких константи Војновићевог дела фиксирао је Донат показујући да су *Дубровачке елегије* својеврсни „духовни итинерар" и дело чији аутор није поштовао традиционалне конвенције лирике одступајући од звучне зарад семантичке организације стиха и замењујући ритам ритмизацијом (Донат 1981: 11). Даље је у сагледавању Војновићевог дела отишла Б. Стојановић-Пантовић разматрајући његову појаву у широком контекстуалном оквиру и истражујући развој и типолошке одлике жанра песме у прози. Она је, између осталог, књижевноисторијски мапирала генезу песме у прози у токовима европске и националне литературе уврстивши Војновића међу српске стваралоце особене поетике – Јована Дучића, Петра Кочића и Милутина Ускоковића – у чијим делима се „симболични или параболични описи предела, конкретних градских топонима, све до Града (особито код Војновића и Кочића) као свеобухватног симбола појављују као основа обликотворног поступка песме у прози". Нагласила је да *Дубровачке елегије* „прецизним и чулно конкретним описима, који почивају на синестезији звука, слика, мириса [...] *језички објективизују* један готово сликарски доживљај света" (Стојановић-Пантовић 2001: 21; 2012: 89).

Дубровачке елегије су мозаична композиција чији фрагменти се могу читати засебно, у линеарном поретку (који диктира композиција збирке) или произвољним редом, при чему је наглашена њихова суштинска комплементарност. Збирка је настала дескрипцијом дубровачког пејзажа, преломљеном кроз ауторову психолошку оптику, и поетизовањем историјске потке, која кореспондира са најважнијим моментима настанка и трајања Дубровачке републике.[3] Управо је ковибрирањем ових планова успостављена повесна и митопоетска визија Дубровника, која је по концепцији, уз дело ауторовог брата Ива Војновића, умногоме оригинална у нашој књижевности. Топоси (Данче, Двор, Ловријенац, Лопуд, Локрум...) су чворишта историјског сећања на које се ослања импресионистичка визија Града. Смењују се у корепетицији летописац и песник. Гласом хроничара евоцирани су време славе републике Светог Влаха и преломнице које су се одразиле на њену судбину („за друге године владања Римскога Ћесара Сигизмунда", „пријетње Петога Карла и Сулејмана Силног"; „крсташке војне, Саладин и Рикардо, Угарски Андрија и Дандоло"). Тим слојем елегија наглашене су снага и континуитет државе која је претрајала многе изазове. Истовремено је кумулацијом повесних референци успостављен фон који је снажан контрапункт опису савременог Дубровника. Судар опозитних чланова комплекса некад : сад један је од најважнијих елемената на којима значењски почивају *Дубровачке елегије*. Напоредо са историјском, провлачи се митопоетска стилизација представе о Дубровнику. Варирањем појединих мотива, ритмизоване су песме на лирско-наративној и симболичкој равни. Као специфична темпорално-културолошка парадигма према којој се самерава повесни развој Дубровника јавља се, на неколико места, евокација Дантеовог дела: „А када Dante Alighieri доконча божански спјев, *Ловрјенац* би опет зграђен и утврђен" (*Ловријенац*); „Мали један чемпрес и планински бор удружени стоје као на улазу у Дантеове тмине" (*Минчета*). Интертекстуалне везе активирају се на симболичком плану и призивањем литерарних предложака. Једна од „еспланада" на тврђави Ловријенац истоветна је, уверава аутор, са знаменитим књижевним топосом: „Таква је имала бити Хамлетова еспланада у Елзенору" (*Ловријенац*). Ова паралела варирана је још једном („блиједи утвара моје младости као лик Хамлета краља о праскозорју, са пјесмом пијетла на еспланади данског Елзенера" – *На Бјелилу*).

Комбинацијом лирске дескрипције („налик на крсташку галију, уздигнутијех весала, обрубљене крме и висока кљуна, сиједи Град пловијаше на пучини"; „полаче, стрмоглављене као бори о југовини"), аудитивно-визуелних елемената у описима (бука валова се меша „с оштрим мирисом капинике у цвијету", таласи су „снијежне перјанице пуне миомириса дјевичанскијех дубина", бије лахор „пун миомириса зеленозлатне мрче и сребролико пелина" док „с мирисом воска улази [...] дубровачки мир у душу" – тај мирис „вриje у сунчаној жеги и прича о давнијем стварима") и синестезијских

[3] Ову одлику *Дубровачких елегија* запазио је међу првима Марко Цар, сликовито казујући да Војновић „очима мисли" (Цар 1925: 680).

ефеката (Град у „сињој тишини мирује" а „среброгласне фанфаре" одјекују Ревелином) Војновић је хармонизовао тоналитет *Дубровачких елегија*. Рафинираним распоредом везника, алитерација, екскламација и паралелизама ритмизоване су *Дубровачке елегије* на звучном и значењском нивоу, чиме су такође усаглашени сви делови композиције.

Војновић спада у наијзразитије мајсторе поетског пејзажа приморја у нашој литератури. Повезивањем бираних елемената песничке слике у његовим песмама у прози призван је утисак симултаног погледа на Дубровник. Чак и поједини фрагменти, изглобљени из песама у прози којима припадају, изузетни су поетски медаљони. Ванредна сугестивност извире из филигранске употребе епитета, поређења и описа будећи у читаоцу илузију да свим чулима упија боје, мирисе, звуке дубровачког миљеа.

Међутим, у *Дубровачким елегијама* се иза дескриптивног слоја – својеврсног спољњег омотача (cortex), назире далеко суморнија, суштинскија и, из Војновићеве унутрашње перспективе истинитија (veritas), представа о Дубровнику. Пејзаж се кристализује у психолошкој перспективи песника који је, загледан у Дубровник – загледан у себе. Град је притом амбивалентно дочаран. Он је симбол лепоте и авет која привидно одолева зубу времена. Пажљивим понирањем у *Дубровачке елегије* открива се да у сликама које дочаравају пејзаж Дубровника доминира атмосфера сна и смрти (палате „спаваху сном мртвијех ствари", „једног дана изнијеше из Орсинијевог интерколумнија Дубровник мртав"; песник улази у „мртав град"). Сложена слика Града – мртве љуштуре и универзалног симбола моралних вредности – извире из унутрашњег напона у песнику. У другом плану слике препознаје се меланхолична релативизација појавне стварности – нарочито онога што се у ауторовој савремености упризорује као иконографија дубровачке баштине. Оно што је физичком оку дохватно је привидно, мртво, а песник је медијум између видљивог и невидљивог града. Поетски продирући у запретене дубине историје призива у исцрпљујућем трансу (умор га обузима: „као да сам радио надчовјечју радњу и да сам за један час слушао људима неразумљиве гласове") сећање на време пре но што „рапубликански геније остави земљу". Његово свевидеће око задире иза копрене материјалне појавности, залази у сферу оностраног где „легенде трепере над древнијем Градом" и „легенде и зли духови облијетају испражњене бедеме".

Одуховљена прошлост Дубровника, у контрастивном споју са сликом песникове савремености, идеализована је. Тежина историјског расапа дочарава се опозитним комплексом некад : сад, чиме се истиче суштинска супротност републиканског и постреспубликанског доба као непомирљивих историјских и културолошких формација. Стари, истински Дубровник је нестао када „госпари легоше у сјену Михајла". Преломница „старог" и „новог" доба повесно је фиксирана – „на дођем је бојy застава ћесарова замијенила заставу Дубровника" и лирски универзализована: „Нове, непознате вериге спуташе овај јединствени свијет". Смрт Града, истиче Војновић, није материјална, већ метафизичка. Дух је угушен тривијализовањем, банализацијом, опсеном физичког трајања, декором иза кога су скривене рушевине моралних темеља

на којима је град Светог Влаха опстајао. Весници „новог" времена, резигнирано констатује песник, „пуштају да се овај древни град промијени и постане 'као други' [...] промишљенијем обесвећењем храма". Тешко је, када се у овој значењској равни тумаче *Дубровачке елегије*, наћи утемељење за традиционалну представу о „лековитости" песништва и „обесмрћивању" онога што је опевано. Војновићеве песме у прози су сетно сведочанство о пролазности вредности, о илузији живота и распаду идеала. Нема у њима витализма нити уверења да ће завештање „госпарског" Дубровника бити сачувано у непропадљивом гласу поезије. Из овог угла посматрано, усложњавају се значењски слојеви *Дубровачких елегија*, али и уздрмавају темељи на које су ослоњена поједина тумачења. Због непознавања социо-културног темеља републиканског и пострепубликанског Дубровника, елегије су биле херметичне и тешко прозирне за читаоце и критичаре, па су поједностављивањем смисла дело доживљавали као лирски водич кроз Дубровник или као импресионистичку визију чија историјска подлога појачава похвалу лепоти Града. Збуњујући је био судар модерне форме песама у прози и конзервативних назора аутора о политици, култури и моралу – утемељених у специфичном историјском и културолошком искуству, далеком широј публици која се сусрела са *Дубровачким елегијама* крајем деветнаестог и почетком двадесетог века.

Дубровачке елегије особена су појава у српској књижевности и због тематско-идејне кореспонденције са опусом Ива Војновића. Јединствена је, вероватно, изразита прожетост стваралаштва два аутора као што је то у случају браће Војновић. Између 1891. и 1901. године настајали су *Лападски сонети* (објављени у књизи *Акорди*, 1917) Ива Војновића, циклус једанаестерачких песама у којима се проткивају пејзажи Дубровника, библијске, митолошке и историјске реминисценције. Појава конкретних реалија из Дубровника сублимирана је у визију разуђене симболике, те *Лападски сонети* осцилирају у рефлексивној дубини између ламента над пропадањем старога града и његове културе, и осећања клонулости због неумитне пролазности као егзистенцијалног удеса човека. Елегије Луја Војновића и сонети Ива Војновића садрже поетско-рефлексивну есенцију њиховог стваралаштва са дубровачким темама. Лирски опус браће Војновића посвећен Дубровнику нека је врста катарзичног искуства сведока нестајања културе древнога града; сведока времена када „факини" у „црном лијесу" сахрањују последње властелине.[4] У њиховим елегијама и сонетима осећање жала за минулим у различитим нијансама слива се у јединствену поетску слику дубоке горчине, чије егзистенцијално-филозофско тежиште чини проблем губитка идентитета појединца и колектива под дејством друштвено-историјског тока.

[4] Уп. „Sunt Lacryme" (*Дубровачке елегије*) и „На Михајлу" (*Лападски сонети*).

ЛИТЕРАТУРА

В(ензелидес) 1925: A. W(enzelides), L. Vojnović, *Dubrovačke elegije,* Zagreb: *Jugoslavenska njiva*, IX, 1, 12, 426–428.

Војновић 1924: Л. Војновић, *Дубровачке елегије*, Дубровник: Књижара Ј. Тошовића.

Војновић 1939: И. Војновић, *Пјесме. Приповјетке*, Сабрана дјела Ива Војновића, књ. 1, Београд: Геца Кон.

Војновић 1898: L. Vojnović, *Dubrovačke elegije*, Dubrovnik: Srpska dubrovačka štamparija A. Pasarića.

Донат 1981: B. Donat, Lujo Vojnović, у: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 63/1, 7–21.

Ковачевић 1925: Б. Ковачевић, Дубровачке елегије, Београд: *Српски књижевни гласник*, XV, 3, 232–233.

Митровић 1898: М. Митровић, Dubrovačke elegije Luja kneza Vojnovića, Београд: *Дело*, 19, 169–170.

Стојановић Пантовић 2012: В. Stojanović Pantović, *Pesma u prozi ili prozaida*, Beograd: Službeni glasnik.

Стојановић-Пантовић 2001: Б. Стојановић-Пантовић, *Српске прозаиде. Антологија песама у прози*, Београд: Нолит.

Цар 1925: М. Цар, Дубровачке елегије, Београд: *Мисао*, VII, XVIII/129, 679–681.

Славко В. Петакович

ПОЭТИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОСНОВЫ ДУБРОВНИЦКИХ ЭЛЛЕГИЙ ЛУЯ ВОЙНОВИЧА

(Резюме)

Литературные и нелитературные обстоятельства, в первую очередь непрозрачность типологических характеристик прозы как нового жанра в сербской литературе конца XIX века, а также незнание социокультурной среды (пост)республиканского Дубровника литературных критиков и более широкой публики, оказали свое влияние на восприятие Дубровницких эллегий Луя Войновича как в период непосредственно после выхода в свет первого и второго изданий, так и потом. Более глубокий анализ поэтического строения и важных параллелей между Дубровницкими эллегиями и Лападскими сонетами Ива Войновича, толкование аллюзивных связей поэтических с историческими элемантами в Дубровницкий эллегиях, показывает, что произведения Луя Войновича во многом представляет собой оригинальное и важное явление в отечественной литературной традиции.

821.163.41.09-31“20“

Гордана С. ПОКРАЈАЦ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈСКИХ ИЗВОРА У РОМАНИМА XX ВЕКА (*ТЕШКО ПОБЕЂЕНИМА* СЛАВОМИРА НАСТАСИЈЕВИЋА И *СЕНКА ДЕСПОТИЦЕ* ВИДАНА НИКОЛИЋА)

Романи *Тешко побеђенима* Славомира Настасијевића и *Сенка деспотице* Видана Николића обухватају време владавине деспота Ђурђа Бранковића и декаденције српске државе у XV веку. Аутори самосвојно интерпретирају историографске и архивске елементе, уклапајући их у књижевну надградњу засновану на реалном животу дубровачке колоније у Новом Брду, која настоји да одржи трговачки континуитет након турског освајања 1441. године. Једна од личности која илуструје ове призоре је Дубровчанин Јуније Бобалић, алтруистички настројен према српским витезовима којима ће крајње одредиште бити Дубровник. Важан и историјски документован корпус догађаја односи се на путовања Ђурђа Бранковића и Ирине Кантакузине у Дубровник, што је кроз коментаре оба писца и књижевно уобличење архивских извора (анали хроничара Јакова Лукаревића), транспоновало реалну визију политичких односа Бранковића̂ и Дубровачке републике. У раду ћемо покушати да расветлимо књижевну методологију којом писци тумаче историјски документ и показати како га стављају у функцију, чинећи да се он препозна у својој синтези са фиктивном надградњом, обликујући историјски роман.

Кључне речи: Славомир Настасијевић, Видан Николић, Ђурђе Бранковић, Дубровник, Бобалић, Соркочевић, Лукаревић.

У извесном броју новијих историјских романа[1] стари Дубровник знатно фигурира у тематици везаној за српску средњовековну историју и њену литерарну реконструкцију; било да је реч о повесним реминисценцијама заснованим на историографским документима, или фиктивној надградњи и предањима, увек се рефлектује комплексан сплет веза који је постојао између Дубровачке републике и српске средњовековне државе. Из скупине оваквих

* tadzio.gordana@gmail.com

[1] Иако је у роману новије форме позивање на литературу и историју старог Дубровника мање очекивано, оно ипак постоји у остварењима попут: *Хазарског речника* (1984) М. Павића, *Ужица с вранама* (1996) Љ. Симовића, *Опсаде цркве Светог Спаса* (1997) Г. Петровића, *Деспота и жртве* (1998) Д. Ненадића и других.

романескних остварења издвојили смо два која обухватају историјски контекст XV столећа и дипломатске везе деспота Ђурђа Бранковића и Дубровчана: *Тешко побеђенима* (1976) Славомира Настасијевића и *Сенка деспотице* (1999) Видана Николића. Аутори заснивају своје обимне приповести на аналима, фрагментима из објављене архивске грађе и историографским делима о Дубровнику, уобличавајући визију оновремених културноисторијских збивања прожетих литерарним призорима, који додатно оживљавају целокупну слику петнаестовековне Србије и Дубровника. Значајан удео у креирању ове слике имају догађаји у Турској царевини, потом у Угарској Сигисмунда Луксембуршког и превирања након његове смрти, као и потресна судбина Византије у време последњих Палеолога – Јована VIII и Константина XI Драгаша. Оба романа у својој структури поседују и драгоцене историјско-уметничке призоре, везане за архитектуру (нарочито градња Смедерева по узору на план Златног рога у Цариграду), илуминиране пергаментне рукописе и фреске, о којима сведоче описи повеља (манастиру Есфигмену) и живописаних храмова (попут Манасије и Каленића).

Видан Николић започиње роман ретроспективним излагањем повести о Ирини Кантакузиној, преко чијих евоцирања несрећâ које су се низале након смрти деспота Ђурђа Бранковића, открива снажну личност везану – како сама каже – „за Одисејев стуб како бих пребродила српске Сциле и Харибде" (Николић 1999: 16). Сећајући се на самрти пређашњих година, утамничена у дворцу Бранковића у Островици обавијеном апокалиптичним потопским невременом које се надвило над читаву државу, деспотица Ирина, одвојена од породице, гаји наду да је деца нису издала; њено потомство се поделило и рашчинило – једни су отишли угарском краљу, а други турском цару. Година је 1457. и време слома Српске деспотовине чија се декаденција одвијала поступно, од окончања владавине Стефана Лазаревића до устоличења новог деспота – Ђурђа Бранковића. Аутор ретроспективно обухвата и оне догађаје који су у роману *Тешко побеђенима* (подељеном у два дела: „Два деспота" и „Град Смедерево"), отпочели годином 1412. Сâм наслов Настасијевићевог романа преузет је из латинских речи Дубровчанина Јунија Бобалића у време када је турска војска Мурата II кренула у поход на Ново Брдо: „Vae victis"; и заиста, наступиће јад и очајање за ову дубровачку колонију, коју добрим делом презентује живот богатог дубровачког трговца Бобалића – заснован на историографским подацима[2] – племенитог алтруисте и откупитеља српског витеза Јагоша Тодоровића. Настасијевићев роман почиње и окончава се

[2] У циљу откупљења витеза из турског ропства од пресудног је значаја била дозвола уз царски печат, коју су Дубровчани добили од султана и она им је гарантовала право да тргују по целој Турској царевини. Када овај Дубровчанин каже – „Дозвола је јака као град! Не могу нам ништа. Сто осамдесет златника дао сам за њу" (Настасијевић 1976: 386) – то су искази засновани на чињеницама; међутим, и поред дозволе за трговину, они су одувек имали проблем са турским отимањем новца, робе, па и њих самих, на шта се у овоме роману алудира. Поводом једног таквог случаја – честог и у Ђурђево време – обратили су се деспоту Стефану за „савет": могу ли њихови трговци слободно долазити са робом „на вери и на слободи"; они моле да им „отпишу за трговце које Турци узеше у Ваљево и одведоше и за оне трговце које узеше на Лиму с добити" (Стојановић 1929–1934: 187).

збивањима која прате судбине јунака Јагоша (сина Теодора Бесовитог) и Драгоша (сина Јоакима Мудрог), два витеза која ће за своје коначно одредиште изабрати Дубровник, домовину породице Јунија Бобалића.

Романи приказују историјске догађаје везане за сукоб, а потом и помирење деспота Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића, обухватајући шири контекст превирања у Османском царству, Угарској и Византији, са којима је своје дипломатске и трговачке релације имао и Дубровник. После битке код Ангоре и пада Бајазита Муњевитог 1402. године, борба четири претендента за престо (Исак-бега, Сулејмана, Мехмеда I[3] и Мусе Челебије), тесно је везана за раздор између Стефана и Ђурђа. Настасијевић детаљно слика драматична збивања у којима је деспот Стефан – о чијој се владавини као и Николић позива на извор Константина Филозофа[4] – доживео издају од турског принца Сулејмана, који се удружио са Ђ. Бранковићем, кренуо у поход на Србију и био поражен. У његовом роману[5] измирење међу витезовима иницирао је Стефан речима: „Чини ми се да је близу време да се старе увреде и неправде забораве. Треба све почети изнова... Најпре нам ваља разбити војску Мусе Челебије" (Настасијевић 1976: 81). Видан Николић се у том смислу ослања на запис Дијака Ивана: „У лето 1408. поделише српску војску и гинуше код Грачанице Ђурђе и ујак му Стефан. И би велики српски срам" (Николић 1999: 92). Ђурђе је, прочитавши записано, осетио велику нелагоду; зато се надао да ће убудуће писати – „Лета тог и тог помирише се Стефан и Ђурђе" (Николић 1999: 92), па ће све доћи на своје, јер се мора ићи напред. Династички сукоби су окончани 1412. године посредовањем Ђурђеве мајке и Стефанове сестре Маре. Ово помирење је у Настасијевићевом роману антиципирао дубровачки свештеник Иван Доминус: „Налазимо се пред тренутком када ће два најглавнија човека – деспот Стефан и његов сестрић Ђурађ Бранковић – пасти један другом у загрљај" (Настасијевић 1976: 43). После дугогодишњих заблуда наћи ће заједнички језик, „вођени великим духом" јер, у слози мале ствари напредују, а у неслози највеће пропадају; за наведену сентенцију на латинском језику, аутор наводи конкретан римски извор[6].

---

[3] Настасијевић у своме роману доноси податак о окончању трогодишњег сукоба између Бајазитових синова, при чему је битну улогу одиграо Мехмед I – успоставио је мир у Османском царству и међу својим савезницима (Византијом, Србијом, Епиром, Влашком и другима) имајући у виду њихове заслуге. При томе се позива на Дукин извор – *Historia Byzantina* C. XX, који је објављен половином XX столећа – Michael Ducas, *Historia Turco-Byzantina (1371–1462)*, прир. V. Grecu, Bucarest, 1948.

[4] За византијску и српску историографију XV века драгоцена је његова биографија Стефана Лазаревића: *Константин Филозоф и његов живот Стефана Лазаревића, деспота српског*, прир. В. Јагић, Гласник Српског ученог друштва 42, 1875, 223–227, 372–377; S. Stanojević, *Die Biographie Stephan Lazarevics von Konstantin der Philosophen als Geschichtsquelle*, Archiv für slav. Philologie, 18, 1896, 409–472; Константин Филозоф, *Житије деспота Стефана Лазаревића*, прев. Г. Јовановић, Београд, 1989, 71–130.

[5] О родбинским везама и односима између Лазаревића и Бранковића излаже у својим романима *Деспот Стефан* (1960) и *Витези кнеза Лазара* (1962).

[6] "Nam concordia parvae res crescunt, di scordia maximae dilabuntur", C. Sal. Crispus – *Bellum Iugurthinum*, C. X (Настасијевић 1976: 44). Реч је о римском историографу Гају Салустију Криспу (Gaius Sallustius Crispus) из I века п. н. ере, чије је повесно дело *Југуртин рат* књижевноуметнички уобличено, а обилује језгровитим етичким опаскама које прожимају

У оваквим турбулентним приликама у Српској деспотовини одвијао се и живот дубровачких колонија у средњем веку. О томе сведочи утврђени град Клак који су освојили Турци, а илустративан пример пружа В. Николић епизодом везаном за кћер дубровачког златара и трговца Матка Кабужића, Аницу[7], мајку калуђера Рафаила – илуминатора светих књига у манастиру Никољу. Постојала су трговачка друштва у оквиру једне породице, а о оном потеклом од браће Николе и Луке Кабожића сведочи и Николићева приповест. Наиме, половином XV века Кабожићи[8] су „из Дубровника организовали и дуго времена одржавали јаке пословне везе с важним центрима српске и босанске државе, па су својим радом и они доприносили јачању српске привреде, а тиме и културе" (Тадић 1971: 23). У дубровачким колонијама се поред трговине неговало и културно наслеђе, а најзначајније такво средиште било је у Новом Брду[9], стецишту многих путева који су се укрштали на Балкану. Ову насеобину која фигурира у оба романа, створили су рудари, трговци и грађани дубровачког, саског и тевтонског порекла, а било је и Грка, Которана, Барана, Арбанаса. Настасијевић приповеда о члановима дубровачког племства који су се забаштинили[10] у Новом Брду, узимајући учешће у јавној служби[11] или трговини златом и сребром, које су извозили у земље на западу и истоку. Још у време владавине краља Милутина отварају се рудници Новог Брда, а његов син Стефан Дечански у једном писму из 1326. године поручује Дувбровчанима да је „Лука Лукаревић држао под закуп трг Новобрдо у време његовог оца, nel tempo del padre de reame, и да није ништа остао дужан" (Динић 1978: 331). О економском напретку Новог Брда, Настасијевић излаже и у складу са изворима Бертрандона де ла Брокијера (Bertrandon de la Broquière, *Voyage d'Outremer*[12]) из прве половине XV столећа, који бележи да се злата и сребра добијало у Новом Брду више од 200000 дуката за време владавине деспота Ђурђа Бранковића; а након пада под Турке 1455, деспот је имао од њега прихода 120 000 дуката годишње.

тематику сукоба између нумидског краља Југурте и народног вође Марија, аналогног политичком сукобу српских племића.

[7] Њена трагична судбина илуструје и својеврсну варијанту предања о постанку девичанског извора, које ће на посебан начин бити обрађено и у уметности филма у XX столећу (Ингмар Бергман – *Девичански извор*, у коме је насиље над витешком кћери у контексту средњовековља на северу Европе, пандан овоме у коме је, такође на месту оскрвљења Анице Кабужић од стране Шахин-паше, избио извор).

[8] У Дубровачком архиву се чувају *Трговачке књиге* Николе и Луке di Caboga, *Главна књига* (1426–1433), *Привата XIX*, 28[1]; *Дневник* (1426–1433), *Привата XIX*, 28[2].

[9] „Брдни град" бива споменут почев од 1333. године, као латински Novus mons и италијански Novomonte (Јиречек 1915: 43).

[10] „Деспот Стефан, наиме, одређује да Дубровчани који су се „забаштинили" у Новом Брду, тј. у њему и његову подручју стекли стално непокретно имање, морају судјеловати у зидању града и његову чувању, разумије се и обрани" (Форетић 1980: 202). – Настасијевић се у том смислу у свом роману позива на повељу коју је кнез Лазар издао 1387, а потврдили су је деспот Стефан (1405) и деспот Ђ. Бранковић (1428. и 1445).

[11] Дубровчани су били саветници деспота Ђурђа, а као дипломате и носиоци привредних активности у његовој држави, поспешили су усвајање западне рударске технике и новчаног пословања; тако је Србија била на путу да закорачи у нови век, али су је у томе омела турска освајања „и уназадила за 400 година" (Спремић 1994).

[12] Б. Де ла Брокијер, *Путовање преко мора*, Београд, 1950.

Драгоцено сведочанство о преко 150 породичних гробница у Новом Брду са уклесаним латинским текстовима – а које су изградили имућни дубровачки и которски трговци – уклопљено је у роман С. Настасијевића и поткрепљено конкретним историјским изворима[13]. У циљу подробнијег упризорења писац наводи један натпис на највишој кули, који је уклесао поменути Дубровчанин Иван Доминус, а представља цитат из Вергилијеве *Енеиде* (по коме је једини спас побеђенима, да се не надају ни у какав спас) и кореспондира са насловом овога романа: „Крупна слова, избледела од киша, снегова и дуга времена, још увек опомињу и бодре: *Una salus victis – est nullam sperare salutem.* Те речи је некад написао дубровачки свештеник Иван Доминус" (Настасијевић 1976: 408). Оба романа сведоче о богатству и економском просперитету дубровачке колоније у Новом Брду, захваљујући рударима („сребродеоцима") и трговцима, а уз привилегије које им је доделио Ђ. Бранковић (нпр. 1428), при чему се позивају на податке из Критобулове[14] петнаестовековне повести; у *Critobuli Imbriotae Historiae*, аутор истиче по чему средњовековна Србија надмашује све остале земље: „злато и сребро избија такорећи из извора и свуда где се оно копа пружа златни и сребрни прах у великим количинама и најбољег квалитета, боље но у Индији" (Калинић 2012: 182–183).

У оба романа је предочено да се Ново Брдо – непресушан извор богатства Српске деспотовине у време Ђ. Бранковића – почело рапидно увећавати за владавине деспота Стефана; С. Настасијевић истиче, позивајући се на предложак из XIX века[15], да је стални државни приход била непосредна дажбина, названа „сеф", које су мање имућна подручја била ослобођена, али не и Ново Брдо, јер је уносило главни приход у државну ризницу. „Према историчарима онога доба, тај приход је износио 120000 до 200000 дуката годишње" (Настасијевић 1976: 124). Поменути писац неретко у виду алузија указује на своје изворе, као што је то случај са приказом коњице као ударне снаге српске војске која је била у приправности у времена учесталих турских похода, а на основу предложака Саед-ед-дина[16] и Леонклавија[17]. „С обзиром на приходе који су непрестано притицали у државну ризницу, није чудо што су Стефан и Ђурађ могли за најкраће време да дигну војску од десет до двадесет хиљада коњаника" (Настасијевић 1976: 124). Подаци везани за континуирану приправност српске војске у дубровачким колонијама, аутори прате хронолошки почев од времена Мусе Челебије, преко Мехмеда I, Мурата II, до Мехмеда II Освајача и коначног пада Новог Брда под турску власт. Чињеница је да су дубровачки трговачки каравани били ометани од стране турских

[13] Један од њих је и уклесани текст на гранитном споменику витезу Клаусу Ретингеру из 1318. године, који аутор наводи у целости, уз историографске податке у фусноти.

[14] Critobulus, *De rebus gestis Mechmetis*, u: Müller, *Fragmentia hristoricorum*, V, 1883; Kritovouls, *History of Mehmed the Conqueror*, prev. C. T. Riggs, Princeton, 1954.

[15] F. Miklosich, *Monumenta Serbica spectantiam historiam Serbice*, *Bosnae, Ragusii*, Wienna, 1858, 571.

[16] Једно издање његовог дела везаног за оновремене неприлике у Византији, а које су се одразиле и на Србију, потиче из XIX столећа – SA′AD-ed-DIN, *The Capture of Constantinople from the Taj ut-Tevarikh*, прев. E. J. W. Gibb, Glasgow, 1879.

[17] J. Leonclavius, *Annales Sultanorum Othmanidarum*, Frankfurt, 1588 и J. Leonclavius, *Historiae Musulmanae Turcorum*, Frankfurt, 1591.

разбојника још од времена Бајазита Муњевитог, без обзира на царске фермане, што се као лајтмотив провлачи кроз ове романе, а има своје упориште у историографским документима. Један од њих доноси Константин Јиречек говорећи о почецима дубровачких релација са Бајазитом I 12. маја 1392[18].

У *Тешко побеђенима* је, у складу са историјским збивањима, представљен несразмеран однос снага између хришћанске и турске војске приликом напада „самозваног султана" Мусе Челебије 1412. године на Ново Брдо; том приликом су се нарочито истакли Дубровчани под заповедништвом Валерија Пубе, по природи ствари као браниоци на зиду, обарајући турске ратнике стрелама и дугим копљима. Хришћана је било свега 8000 наспрам 50000 Турака, али ипак, уз помоћ деспота Стефана и Ђурђа Бранковића „тога су дана турски ратници јуришали на Ново Брдо и претрпели неуспех" (Настасијевић 1976: 64). Након пада Смедерева, о коме В. Николић пише да се предао после дуже опсаде, становници су призвали Богородицу, али помоћи није било, што је пандан потоњем паду Цариграда када је – према предању – Богородица заштитница сишла с неба, узела своју икону винувши се заувек и напустивши град којим је столећима владала. Писац бележи датум слома престонице према Смедеревском летописцу: „Лета Господњег 1439, 18. августа, *паде* Смедерево" (Николић 1999: 309), попут немог крика. Ђурђе Бранковић и Ирина Кантакузина су потражили уточиште управо у Новом Брду, које није било сигурно од турских претњи. Николић истиче деспотово уверење како им је једина нада да, заједно са Дубровчанима, сачувају руднике и топионице у Новом Брду; у њему се, према историографским подацима[19], и даље слободно одвијао саобраћај са Западом, до децембра 1439. године. Коначни пад Новог Брда под власт Мехмеда II Освајача у чијој су безуспешној одбрани учествовали и Дубровчани, у оба романа је у знатној мери заснован на делу Константина Михаиловића – *Јаничареве успомене или турска хроника*[20]. Следећи повесне чињенице, Настасијевић казује да је и сâм аутор хронике на дан предаје 4. јуна 1455, отеран у ропство. Видан Николић у 14. поглављу романа доноси фрагмент из *Јаничаревих успомена* – о решености Мехмеда II да покори ову богату насеобину: „Онда је цар опсео

[18] „Заповиједи Мало вијеће Теодору Гизли у Новоме Брду, да отпутује до „Imperator Turchus", поради њеких дубровачких трговаца, који су били узапћени са својом робом од Турака (Libri Reform. u dubr. arh.), 20. јуна 1396 спомиње се турска попратница (litera securitatis) за трговце; усто такођер од кнеза Стјепана Лазаревића испослована дозвола од великог господара за трговину у Србији" (Јиречек 1923: 103–104).

[19] Један пример наводи Јиречек: „Изасланици новобрдских чиновника, Дубровчани Никола Птичић и Паскоје Соркочевић, путовали су преко Дубровника и Сења деспоту у Угарску" (Јиречек 1923: 141).

[20] Константин, син Михаила Константиновића, био је Србин из Островице рођен 1435. године, кога је погрешно звати Михаило Константиновић, напомиње Јиречек; од 1455–1463. био је турски јаничар, потом је ступио у пољску службу и написао на пољском језику (око 1496–1501) *Дожившаје јаничара (Pamiętniki janezara),* чије је критичко издање (прир. Јан Лош) објавила 1912. Академија у Кракову (Јиречек 1923: 128). – Михаило Константиновић, *Пољски јаничар, Успомене*, у: A. Galezowsky, *Zbior Pisarzow Polskieh*, V, Warsaw, 1929. – Константин Михаиловић из Островице, *Јаничареве успомене или турска хроника*, прир. и превео Ђ. Живановић, Београд, 1986.

варош Ново Брдо, где је сребрна и златна планина, и по договору других узео је" (Николић 1999: 425).

Роман *Сенка деспотице* доноси једну посланицу Дубровчана Ђурђу Бранковићу, у којој се реално огледају оновремене историјске прилике, реконструисане на основу ауторове подробне анализе историјских факата; чињеница је да пропашћу Србије Дубровчани губе трговачке колоније и рудник и пресецају им се најважнији путеви на Исток. Захвални памте како их је деспот ослободио из тамнице након смрти Стефана Лазаревића, а поготово оне који су били криви за побуну у Сребреници. Олакшао им је порезе и дао највеће царинске слободе[21], па ће сходно томе они бранити[22] Ново Брдо од Турака, иако ће с друге стране, дубровачка влада тражити од Порте да у случају хришћанског пораза ослободи њихове грађане. Влада у Дубровнику моли султана „да им опрости 'у случају да Турци освоје и добију град Ново Брдо, или неки од опседнутих градова', ако као становници града учествују у његовој одбрани за време опсаде" (Николић 1999: 332). Јасно је да су и поред изналажења могућности суживота са Турцима (уз султанов ферман из 1430. године), они остали лојални обавезама у својој колонији. Аутор у подтексту романа обједињује повесне чињенице, које потом развија уклапајући их у контекст просперитетне, али и несигурне судбине Дубровчана у овом делу деспотовине.

У контексту два романа је евидентно да је Ново Брдо још од распада српског царства било привлачно великом броју страних трговаца (нарочито из приморских градова), али је било примамљиво и османским освајачима; генезу континуираних напора да га освоје пратимо упоредо у овим делима, све до коначног пада 1. јуна 1455. после четрдесетодневне опсаде (Пурковић 1958: 75). Роман *Сенка деспотице* слика стање какво је наступило након похода румелијског беглербега Шихабердина: „Вест о паду Новог Брда и Дубровчани су примили са крајњом зебњом. Зато су и преко својих изасланика кренули са поклонима на све стране да на сваки начин умилостиве Турке да им пусте из ропства преживеле грађане у покореном граду" (Николић 1999: 332). Аутор је узео у обзир чињеницу да су Дубровчани своје изасланике[23] упућивали на далеке дестинације по свету, а као илустрација је послужила историјска

[21] Српски владари су „пуну пажњу поклањали трговини, њеном развоју и регулисању, царинама као и неговању добрих односа са Дубровачком републиком и њеним трговцима који су били за средњовековну Србију најзначајнији трговачки партнер" (Веселиновић 1995: 221). Веселиновић истиче да цариници (*dohanerii, gabelotti*) нису били обични убирачи царина, већ њени закупци и то познати дубровачки трговци, угледни чланови дубровачких колонија који су уживали поверење деспота Ђ. Бранковића. Дубровачка влада се након пада Смедерева обратила за помоћ његовом сину Гргуру, који је имао известан утицај. Учинила је то у два наврата 1439. године, истиче М. Динић, позивајући се на необјављење изворе Хисторијског архива у Дубровнику: *Acta Consilii Rogatorum*, 7 (1438–1441), fol. 104, 20. XI 1439: овлашћење кнезу и Малом већу scribendi Gregorio fillio magnifici despotti Rasie (Динић 1978: 174).

[22] „Вијеће умољених ће 10. вељаче 1441. закључити да се господину деспоту Србије пише 'ради ослобађања наших трговаца у Новом Брду', што се може схватити да их оно жели ријешити обране града и тражити да им се допусти изаћи напоље" (Форетић 1980: 205).

[23] „Vrijedi podsjetiti na to da je Dubrovnik imao u svojim stalnim i prigodnim predstavnicima revne izvršioce postavljenih zadataka. Zavrjeđuje pažnju i priznanje revnost i točnost izvješćivanja o događajima, dobra ocjena prilika, ispravno i obzirno savjetovanje o koracima koje treba poduzeti" (J.

личност Паскоја Соркочевића, која фигурира и у Настасијевићевом делу као деспотов ризнички челник и одан пријатељ. Овај исказ потврђује и В. Николић истичући да је Соркочевић био један од најповерљивијих деспотових људи; од посебног је значаја, наводи писац, да је овај Дубровчанин у својству изасланика Ђурђа Бранковића у јулу 1444. обавестио Угаре да у Сегедину приме турско посланство и ратификују уговор о миру. Реч је о тзв. „Сегединском миру", историјском догађају чије је околности и прецизне податке аутор романа засновао на реалним збивањима, о којима постоје многобројна сведочанства[24]. Он наводи да је четири године касније (1448) угарски гувернатор Јанко Хуњади покренуо велику војску против Турака, стигавши чак на Косово. На преговоре са њим Ђ. Бранковић шаље управо свога поклисара Паскоја Соркочевића, као што га упућује и у дипломатску мисију на Порту, у циљу да испуни оно што је деспот „дуговао" султану, а то је обавештење о Хуњадијевом походу на Косово, као и јасан став да угарског витеза нема намеру предати Турцима.

Паскоје Соркочевић се у оба романа појављује као актер значајних дипломатских подухвата, нарочито поводом одласка деспота Ђурђа Бранковића и деспотице Ирине Кантакузине у Дубровник у неколико наврата (1426, 1440. и 1441. године). Већ приликом посете Дубровнику у јесен 1426. године, деспот је узео у службу неколико Дубровчана, међу којима је био и Соркочевић. Према историјским сведочанствима[25] уприличен је величанствен дочек у Дубровнику, о чему приповеда В. Николић, истичући да је вођено рачуна о свакој ситници, па и о томе да госте приликом путовања забављају свирачи (према Настасијевићу, дубровачки леут и песма нису јењавали ни при турским опсадама њихових средишта у српској деспотовини). Изасланици који су довели деспота и деспотицу и уручили им богате поклоне, такође су историјске личности из редова дубровачког племства – Марин Растић и Марин Гундулић. Видан Николић пластично реконструише повесне појединости које употпуњују слику Дубровника приликом пријема уважених посетилаца: испред цркве Св. Влаха трем је био илуминиран, присутна је била градска властела, гости су смештени у Кнежевом двору, јели су из сребрног посуђа, а гошћење је трајало неколико дана. И друго путовање у Дубровник 21. јула 1440, које је трајало недељу дана, било је у знаку највећих почасти указаних

Andrassy, *Priznanje novih država i vlada u praksi dubrovačke diplomacije*, Rad Jazu, knj. 359, Odjel za društvene nauke, XVI, Zagreb, 102).

[24] Састав уговора најбоље се види из сачуваног одговора пољских сталежа краљу Владиславу од 26. августа 1444 – "Mon. Medii aevi historica, res gestas Poloniae illustrantia, knj. II = Codex epistolaris saeculi XV, Krakov (izd. Akademije) 1876, p. 141" (Јиречек 1923: 149). – Пре закључивања поменутог мира, Настасијевић даје извод из писма Ђ. Бранковића краљу Владиславу, у коме се види да настоји одржати мир јер му је земља тренутно опустошена; аутор је, према сопственим назнакама, следио податке византијског историчара Лаоника Халкокондила (Laonicus Chalcocondylas, *De Origine ac rebus gestis Turcorum*, ed. E. Bekker, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantine*, Bonn, 1843).

[25] Дубровачко патрицијско изасланство поздравило је српске владаре јужно од Стона (код обале Олипе у Bocche false); деспот Ђ. Бранковић је млетачким бродом стигао у Дубровник, „где је најсвечаније дочекан" (Калинић 2012: 188).

угледним гостима; писац истиче како су Бранковићи знали да на старе и проверене пријатеље Дубровчане могу рачунати у свакој прилици.

Сенка деспотице сведочи и о трећем путовању, 12. априла 1441. године: „Дочек је изгледао величанствен као да долазе највећи гости, иако су Ђурђе и Јерина долазили из поробљене земље. Дубровчани су све чинили као да деспотска породица и Србија нису изгубили ништа од свог царског сјаја, онога који је имала и династија и држава у време цара Душана, који је био највећи гост Дубровника од његовог постања" (Николић 1999: 328–329). Настасијевић такође веродостојним приказом оновременог тока догађаја каже да су Дубровчани, поштујући закон гостопримства, са изванредном наклоношћу прихватили Ђурђа Бранковића као великог пријатеља („неприкосновеност њихове заставе увек је пружала пуну сигурност прогнанима", Настасијевић 1976: 402); деспотов поклад у вредности од 169 000 дуката[26] су похранили у ризницу, предавши му признаницу. Изнимно важна појединост везана за потоњи боравак деспота Ђ. Бранковића и деспотице Ирине код Дубровчана, јесте потврда њихове части и одбијање да предају своје госте Турцима. Видан Николић потцртава дубровачку дипломатску вештину[27] (по којој су били вековима гласовити), јер су – пруживши уточиште Бранковићима – вешто манипулисали са Турском и крајње обазриво, разним заокретима избегавали да их предају.

Турска империја је била озлојеђена добрим пријемом који су Дубровчани уприличили српском деспоту, а они нису крили да су га примили као пријатеља у свој град и почастили, „сјетивши се да су наши трговци увијек били добро виђени и човјечно третирани у свим крајевима које је поменути господин деспот држао" (Форетић 1980: 204). Вијеће умољених је, према сачуваним архивским документима, добило допис посланика румелијског паше у Дубровнику, Агуба, у коме тражи објашњење: „Зашто је дубровачка влада примила у град турског непријатеља десп. Ђурђа" (Форетић 1980: 208). Вршење притиска на Дубровник условило је частан поступак од стране српског деспота: „Деспот Ђурађ морао је на крају сам увидјети да је његов боравак у Дубровнику на велику неприлику граду" (Форетић 1980: 208). Како не би излагао своје проверене пријатеље безизлазној ситуацији у коју их доводи

---

[26] Податке о повељама везаним за поклад Ђ. Бранковића пружа Фрањо Миклошић (F. Miklosich, *Monumenta Serbica spectantiam historiam Serbice, Bosnae, Ragusii*, Wienna 1858), а потом и Чедомиљ Мијатовић (Мијатовић 1880); аргумент о предаји велике суме новца и блага, те о његовом пријему, пружају две признанице које су издали Дубровчани – 24. и 26. јула 1441. (Стојановић 1934: 24–29); већ после првог пада Деспотовине Ђ. Бранковић је преговарао са дубровачком владом (1440) око похрањивања своје оставштине у Дубровнику, што је и учињено (Тадић 1939: 77–78); информације о новцу који су Бранковићи поседовали у Дубровнику и о ранијим подизањима депозита, почетком XV века, доноси М. Динић, позивајући се и на податке из Хисториjског архива у Дубровнику (Динић 1978: 148–177); у документима дубровачког архива постоје три ћирилска акта, у којима се набраја које су све драгоцености Дубровчани 1444. примили у поклад „од славнога (многославног) господина деспота Гјурга, господара српској земљи" (Веселиновић 1995: 71).

[27] Ову вештину је сентенциозно описао Божо Цвјетковић: „Дубровачка дипломација, то једино оружје Дубровчана, којим су они располагали у обилној мјери у свако доба, те којој се је могла ставити о бок једино она византијског двора и папинске курије, изнијела је увијек Дубровчане из најљућих криза и шкрипаца" (Јиречек 1915: 11–12).

турски ултиматум, напустио је град, олакшавајући позицију Дубровчанима, који су се на крају својим дипломатским потезима избавили опасности.

Личност која се изузетно истакла својим утицајем на Порти и „била у стању да претегне многе друге утицаје" (Николић 1999: 292) – према речима Јакова Лукаревића, дубровачког хроничара с краја XVI и почетка XVII столећа – била је царица Мара, кћер Ђурђа Бранковића. Видан Николић наводи да је о Мари остао добар глас и код најстрожих хроничара, и доноси фрагмент Лукаревићевих чувених *Анала*[28], у којима истиче: „Царица Мара је била врло поштеног карактера и уживала највеће поштовање како по хришћанским тако и по муслиманским државама. Њојзи су доходили људи из свију крајева света не само да јој поштовање своје изјаве, него и ради послова" (Николић 1999: 292). У њену политичку мудрост је нарочито била уверена Дубровачка република, којој је Мара – истиче Лукаревић – „била врло велики пријатељ". Дубровчани су се истакли у посланичким мисијама, у својству поклисара[29] који су заступали српске деспоте, па су у време Ђурђа Бранковића то чинили – поред П. Соркочевића и – Дамјан Ђурђевић, Алвизо Растић, Јуније Градић и друге историјске личности; учествовали су у важним политичким питањима везаним за однос Републике и Српске деспотовине, а о њиховом избору одлучивало је Мало веће и Веће умољених. Мноштво исцрпних података о оваквим повесним збивањима, дубровачкој трговини, уговорима трговачким, колонијама, доноси Јаков Лукаревић; „о његовим оцјенама неких повијесних особности, н. пр. Gjorgja Brankovića" (Мажуранић 1924: 128), читалац може сазнати из његових *Анала* које је посветио своме мецени и издавачу Марину Бобаљевићу, а који су утицали касније и на Гундулићево представљање српске историје (Бојовић 2014: 294).

Лукаревићев афирмативан запис о Мари Бранковић – о којој се излаже у оба романа, са детаљнијим приступом у *Сенки деспотице* – има у потпуности упориште у историјским догађајима; романи у подтексту садрже значајне податке везане за шири контекст у коме је једна од деспотових кћери живела и деловала. Ђурђе Бранковић је поднео велике жртве, послави 1435. године уз мираз од неколико хиљада дуката кћер Мару[30] Мурату II, „ради откупа сопствене државе и отаџбине" (Калинић 2012*б*: 183). Николић у складу са историјским збивањима говори о њеној знаменитој дипломатској

[28] Дубровачки племић Јаков Лукаревић (Lucari, Lucarius, Luccaro, Lucarus) аутор је анала у четири књиге од почетака Дубровника до 1604. године, штампаних у Венецији 1605. под насловом *Copioso Ristretto degli Annali di Rausa libri quattro di Giacomo di Pietro Luccari Gentilhuomo Rauseo etc. dal principio di essa sino al anno presente 1604. In Venetia, ad instantia di Antonio Leonardi 1605*.

[29] Николић алудира на податке о Ђурђевом похрањивању дела блага у Дубровнику, па је 1455. послао Алвиза Растића и Дамјана Ђурђевића да подигну из његовог поклада велику суму злата и сребра. Поводом женидбе Лазара Бранковића кћерком Томе Палеолога, писац међу посланике који су дошли да честитају убраја П. Растића и М. Замањића, који су сведочили о „нераскидивом пријатељству" Бранковића̂ и Дубровника.

[30] Из писма Дубровчанина Ивана Стојковића писаног 1436, види се да је Ђурђе дао своју кћер султану „paucis elapsis mensibus, videlicet in aestate praeterita" и да му је она донела богат мираз и поклоне у вредности од 600 000 дуката (E. Cecconi, *Studi istorici sul concilio di Firenze con documenti inediti o nuovamente dati alla luce sui monoscritti di Firenze e di Roma. Parte prima antecedenti del concilio*, Firenze, 1896, CCLVII) (Ћук 1979: 53–97).

мисији ради постизања Сегединског мира, у којој је издејствовала од Мурата II започињање преговора о склапању мира са хришћанима, а оца је о својим активностима извештавала преко поклисара – грчког монаха, који је преко Дубровника стигао византијском лађом. Аутор у своме роману помиње важну појединост везану за Марин однос према потоњем султану, Мехмеду II Освајачу кога је одмалена подизала, у шта се и уздао њен отац, иако сама – како каже Лукаревић – није имала потомства. Врло поштована од онога ко се примакао престолу после смрти Муратовог најстаријег сина Ахмеда-Челебије, учила га је да поштује хришћанство. Нови султан ју је уважавао, дозволивши – бележи Николић – да након пада Цариграда 1453, Генадије Схоларис постане патријарх; управо је Генадијевом заслугом, истиче аутор, Мехмед II настојао да схвати бит хришћанства, читајући ревносно његово тумачење вере у 16 тачака. Након пропасти Византије, Мара Бранковић је – уживајући изузетно поштовање султана као царица (imperatrix) и султанија (amirissa) (Божић 1976: 103–122) – посредовала у постизању мира значајног и за Дубровачку републику која је падала у све безизлазнији положај. Настасијевић и Николић у својим романима пружају сведочанства о Марином повратку оцу уз одобрење Мехмеда II, о чему постоје докази у Дубровачком архиву[31].

Романи *Тешко побеђенима* и *Сенка деспотице* транспонују историјске догађаје у литераризованој форми, која у својој структури обједињује веродостојност преломних етапа српске средњовековне прошлости и поетске надградње везане за интимну повест појединих актера. Историјска позадина одсудних збивања у оба дела бива поткрепљена документованим изворима, при чему се они не очитују само у експлицитном ауторском реферирању, него и богато алузивном подтекстуалном значењу, које упућује како на богате архивске изворнике, тако и литерарне подстицаје биране са оштрином зналачког приступа материји, чија вишеслојност укључује евоцирање европске књижевноисторијске баштине. Славомир Настасијевић на извесним местима интерполира у повесне чињенице рефлексе предања потекле из реалних изворишта, али временски толико удаљене, да су постали предмет литерарне надградње. Ипак, они чувају своју веродостојност преко појединости које сведоче о стварном животу и дубровачко-српским односима у XV столећу. Посебну разноврсност у пластичном приказу суживота Срба и Дубровчана за владавине деспота Ђурђа Бранковића, пружа Видан Николић својим романом који прати повесну и легендарну судбину деспотице Ирине Кантакузине. Преко ове централне замисли, а на основу широког увида у историографску, књижевну и историјскоуметничку грађу аутор твори комплексан и живописан свет, који на повесној прекретници европске цивилизације означава успон ренесансне епохе; он је инкорпориран оновременим

[31] О овим догађајима сведочи византијски историчар Халкокондил (L. Chalcocondyale, *Historiarium demonstrationes II*, Budapestini, 1926, 142–143), што се потврђује и подацима из Дубровачког архива: „У упутству од 17. јуна 1451. године посланицима Влаху Рањини и Јакову Гундулићу, који су изабрани да иду деспоту Ђурђу, влада је изражавала своју радост због Мариног доласка у Србију и због повратка једног дела земље" (Ћук 1979: 66).

кључним збивањима (крсташки рат на подстицај Евгенија IV, декаденција Византије и њен слом услед отоманског „самосиља", превирања у Угарској и антиципација меценатске фигуре М. Корвина), као и приказом мудре дубровачке дипломатије, уз пишчеве коментаре стварних односа Републике и Деспотовине. На фону оба романа очитују се драгоцени доприноси ауторâ у циљу темељнијег разумевања оновремених политичких и друштвеноисторијских збивања, а резултат су преданог аналитичког приступа историјским и објављеним архивским документима, складно примењеним на романескну форму оплемењену корпусом одговарајућих књижевних, уметничких и филозофских рефлексија.

ЛИТЕРАТУРА

Божић 1976: И. Божић, Белешке о Бранковићима (1460–1480), *Зборник Филозофског факултета*, XIII–1, Београд, 103–122.

Бојовић 2010: З. Бојовић, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Београд: Српски књижевни гласник.

Веселиновић 1979: А. Веселиновић, Прилог проучавању рударства на Балкану крајем XV века, *Историјски часопис XXV–XXVI*, Историјски институт, 1978–1979, Београд, 249–252.

Веселиновић 1995: А. Веселиновић, *Држава српских деспота*, Београд: Војска.

Динић 1978: М. Динић, *Српске земље у средњем веку*, Београд: СКЗ.

Јиречек 1915: К. Jireček, *Važnost Dubrovnika u trgovačkoj povijesti srednjega vijeka*, Boškovićeva biblioteka, sv. III, Dubrovnik.

Јиречек 1923: К. Јиречек, *Историја Срба*, прев. Ј. Радонић, св. II (до 1537), Београд: Геца Кон.

Калинић 2012: Ј. Калинић, *Срби у позном средњем веку*, Београд: Завод за уџбенике.

Мажуранић 1924: V. Mažuranić, Izvori dubrovačkoga historika Jakova Lukarevića, *Narodna starina 3*, br. 8, 121–150.

Мијатовић 1880-1882: Ч. Мијатовић, *Деспот Ђурађ Бранковић господар Србима, Подунављу и зетском приморју*, I (1427–1444), II (1444–1456), Београд: Издање Чупићеве задужбине.

Настасијевић 1976: С. Настасијевић, *Тешко побеђенима*, Београд: СКЗ.

Николић 1999: В. Николић, *Сенка деспотице*, Београд: Народна књига-Алфа.

Новаковић 1886: С. Новаковић, Последњи Бранковићи у историји и народном певању, 1465–1502, *Летопис Матице српске*, 146, 1–47.

Пурковић 1958: М. Пурковић, *Српски владари*, Виндзор: Авала.

Радонић 1941: J. Radonić, *Dubrovačka akta i povelje*, IV, sv. 1, Beograd: Srpska kraljevska akademija.

Руварац 1934: И. Руварац, *Прилошци*, Зборник Илариона Руварца, Одабрани историјски радови, I, прир. Н. Радојчић, СКА, Посебна издања, 44, Друштвени и историјски списи, Београд, 290–328.
Спремић, 1994: М. Спремић, *Деспот Ђурђе Бранковић и његово доба*, Београд: СКЗ.
Стојановић 1929–1934: Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма*, I–1, 2, Београд/Сремски Карловци: Српска краљевска академија.
Тадић 1935: J. Tadić, *Pisma i uputstva Dubrovačke Republike*, I, Beograd: Srpska kraljevska akademija.
Тадић 1939: J. Tadić, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, Dubrovnik.
Тадић 1952: Ј. Тадић, Извештаји о раду у дубровачком Архиву (1951), *Историјски часопис*, САН, III, Београд, 479–481.
Тадић 1971: Ј. Тадић, Историја Дубровника до половине XV века, *Историјски часопис,* књ. XVIII, Београд, 7–44.
Ћирковић 1997: С. Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд: Идеа.
Ћук 1979: Р. Ћук, Царица Мара, *Историјски часопис XXV–XXVI*, Историјски институт 1978–1979, Београд, 1979, 53–97.
Форетић 1980: V. Foretić, *Povijest Dubrovnika do 1808*, *prvi dio, Od osnutka do 1526*, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Gordana S. Pokrajac

TRANSPOSITION OF HISTORICAL DOCUMENTS IN 20TH CENTURY NOVELS (*TEŠKO POBEĐENIMA* OF S. NASTASIJEVIĆ AND *SENKA DESPOTICE* OF V. NIKOLIĆ)

(Summary)

These two novels refer on Đurđe Branković′s reign and Serbian state decadency in XV century. Authors authentically interpreted historiography documents wich they incorporate in literature sphere, based on real existence of Ragusean colony in Novo Brdo during the Ottoman conquest 1441. One of the main illustrative destinies in both novels is altruistic Ragusean merchant Junije Bobalić, savior of two Serbian knights who will finally reach Dubrovnik. The other historically documented corpus of events are travels to Dubrovnik by Đ. Branković and I. Kantakuzina (1426, 1440 and 1441); both authors commenting important historical events and also creating literary vision, based on minociously styding different sources that result the real political situation and diplomat correspondence between Đ. Branković and Ragusean Republic. We will try in this work to explain the literature methodology through wich Nastasijević and Nikolić interpreting historical and archive sources, putting them in suitable function wich help to create complex historical novel.

821.163.41.09 Гавриловић, А.

Тања О. РАКИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 03. 02. 2016.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ЛИК ДАМЈАНА ЈУДЕ У ДЕЛИМА АНДРЕ ГАВРИЛОВИЋА

У раду се бавимо анализом књижевног лика Дамјана Јуде у приповетки „Тајни чувар" Андре Гавриловића и у необјављеним путописним делима *По Дубровнику* и *Дубровачке арабеске*. Истражујемо историјске изворе о дубровачком кнезу Дамјану Јуди, који су могли да утичу на Гавриловићеву ауторску концепцију. Пратећи трагове ауторских исказа, у којима аутор помиње да је познавао друга књижевна дела о Дамјану Јуди, у компаративној перспективи испитујемо њихове међусобне утицаје. Анализирајући поему Ђуре Арнолда и драме Марка Антуна Видовића и Антуна Бенешића, утврђујемо њихов утицај на Гавриловићево дело.

Кључне речи: Андра Гавриловић, дубровачка књижевност, Дамјан Јуда, постромантичарска приповетка, Ђуро Арнолд, историјска драма, Марко Антун Видовић, Антун Бенешић.

Књижевна дела Андре Гавриловића данас су умногоме скрајнута и недовољно истражена, што се може рећи и за књижевноисторијски и историографски рад овог аутора, чије је обимно и разнородно дело остало у сенци прворазредних писаца и научника са краја деветнаестог и прве половине двадесетог века. Гавриловићев научни и књижевни рад обједињује преокупација историјом, почев од немањићког периода до актуелног тренутка у којем је живео. Историјску грађу проучавао је акрибично у научним прилозима, док је у приповеткама и романима историјску потку моделовао према поетичким и жанровским законитостима. Заједничке тематске тачке које повезују Гавриловића као историчара и књижевника захтевају да се у будућој перспективи његовом делу синтетички приступи.[1] Важна тема његових студија и уметничких остварења јесте историја Дубровника, на шта је указала у опсежном прегледу Гавриловићевих радова из ове области Злата Бојовић (Бојовић 2010: 19–51). Она је представила књижевни и научни портрет

* rakic.tanja@gmail.com

[1] Важан допринос истраживању Гавриловићевих романа јесте студија Татјане Јовићевић (Јовићевић 2007: 97–114) која даје структурну анализу дела *Бањско злато*, *Прве жртве* и *Деспотова властела*, компаративно их доводећи у везу са романима Валтера Скота.

Андре Гавриловића и указала на множину и разноврсност дубровачких тема у његовом опусу, анализирајући како објављене радове, тако и оне који се чувају у његовој заоставштини.

Визија Дубровника, коју нам Гавриловићева дела доносе, прожета је снажним импресионистичким доживљајем Града, који је за аутора живи музеј, простор који у себи крије историјске истине, спознатљиве тек у сусрету са његовим споменицима:

> Када би се могло најбоље би било у Дубровник ући затворених очију, не тражећи најпре општег прегледа. А нађете ли се у њему једном без икаквих предрасуда и без слика које су вам се у душу унеле по читању описа и туђих успомена – онда лагано, корак по корак, пођите од једне куће другој, од предмета ка предмету, идите тако не дан и два већ много, колико вам буде требало, док савладате оно лепо, историјско, археолошко и друго градиво, којим тако обилује овај град на овом, невероватно малом, простору.[2]

Најзначајнији Гавриловићеви прилози из дубровачке књижевности посвећени су поетици Гундулићевог *Османа*, којим се бавио више деценија (в. Бојовић 2010: 19). У истраживању Гундулићевог дела Гавриловић није био усамљен – у последњим деценијама XIX века занимање за Гундулића расте, подстакнуто прославом тристагодишњице песниковог рођења и културно-историјским приликама које су утицале на канонизовање *Османа* у српском културном контексту. У Гавриловићевој *Историји српске и хрватске књижевности покрајинско-народнога језика* истраживање Гундулићевог епа, тог „цвета приморске књижевности", има посебно место, а неколико радова о *Осману* објавио је и у периодици. Осећање важности Гундулићевог дела за српску културу осликава се и Гавриловићевим уметничким остварењима. Године 1888, пригодом прославе тристагодишњице Гундулићевог рођења, написао је песму „При твом споменику", а најважнији тренутак вечери било је извођење „драмске алегорије" *Око споменика Гундулићева* (в. Бојовић 2010: 26). Грађу до које је дошао током научног истраживања уметнички је уобличио у драмама о Соколици и Крунослави (Спасић 1996: 145–152). Заокупљеност Дубровником препознајемо и у Гавриловићевим *Дубровачким арабескама – По Дубровнику* у којима су у путописним пасажима живо уметнуте кратке приче о историјским догађајима и личностима, али и промишљања самог аутора о важности дубовачке културне баштине. У *Арабескама* се спајају опречни принципи уметничког и историјског сагледавања прошлости, што је једна од основних поетичких константи Гавриловићевог стваралаштва. Снажан унутрашњи доживљај дубровачке историје очитује се и у кратким приповеткама обликованим према законитостима реалистичке поетике. Да је Гавриловић, у првоме реду, историчар који приповеда, огледа се у његовој приповедачкој невештости, одсуству сложене фабуле и дубље психологизације. Занимљиве минијатуре из историје Града, као што су приче о Маројици Кабоги и крсту Анице Бошковић, или пак о нетрпељивости Дубровчана према Мавру Ветрановићу, актуализовале су дубровачку историју, учиниле је

[2] Андра Гавриловић, *Дубровачке арабеске*, Рукописна заоставштина Андре Гавриловића, Архив САНУ, 14216/22 [рукопис].

ближом читалачкој публици, чиме се унеколико надомешћује њихов скроман уметнички домет. Једноставни заплети и сентиментални садржаји у Гавриловићевим причама проширили су хоризонт рецепције са интелектуалне елите на просечно образоване читаоце, који су посредством литературе, сазнавали историју Града. Чини се да је Хорацијеву максиму да дело треба да поучи и забави, којом су се често руководили дубровачки писци, присвојио и сам Гавриловић као стваралачки кредо. Без велике претенциозности, Гавриловић посредством књижевности наставља своју научну мисију – да у свом времену, на пријемчив начин, покаже важност Дубровника за српску културу.

Како се Гавриловић, као писац, односио према историјској фактографији Града, показаћемо на примеру његове приповетке о дубровачком кнезу Дамјану Јуди (в. Модестин 1892: 5) У овој приповеци описао је важну личност из дубровачке историје XIII века, која је сачувана у дубровачким хроникама. У стручној литератури издавна је истицан значај Јудине појаве. Указивано је да „пропаст Дамјана Јуде није проста епизода у дубровачкој повести, већ је као некакав биљег камен на граници двају светова и двају вијекова" (Медини 1929: 138). Гранична позиција приче у широј историјској слици Града односи се на политичке промене тога времена – године 1204. пропало је Византијско царство, па је Дубровник остао без врховног господара, чију улогу, 1205. године, преузима Млетачка република (Форетић 1980: 57). Млеци су, на рушевинама Византијског царства, стекли знатне позиције, загосподаривши Задром (1202) и другим градовима и острвима у суседству Дубровника (Форетић 1980: 58). Овај, на известан начин, неминован пад дубровачке самосталности хроничари оправдавају тиранијом кнеза Дамјана Јуде, док се снага Млетачке републике потцењује.

Рана историја Дубровачке републике слабо је позната, јер осим дубровачких анала и хроника, датованих у распону од XV до XVIII века, има врло мало споменика и сведочанстава о овом раздобљу (Решетар 1933: 126). Најранију верзију приче доноси Иван Равењанин, а потом је обрађују Лудовик Цријевић Туберон, Никола Рањина, Џоно Растић и др. У најстаријим облику, у *Историји Дубровника* (*Historii Ragusii*), Иван Равењанин описује како је „кнез од куће Јуда" преузео уз помоћ народа власт, а догађај се, по овом извору, догодио 1263. године (Медини 1929: 138). У периоду хуманистичког одушевљења историјом, Лудовик Цријевић Туберон, са наглашеним патриотизмом, реконструише историјску грађу, озбиљније но и један дубровачки аналиста (в. Бојовић 2014: 37–43), те даје и широки опис легендарне причео Дамјану Јуди, који због важности, и наводимо:

> Бијаше код Дубровчана обичај да се градског поглавара бира на мандат од пола године. Поглаварство пак случајно допадне Дамјана надимком Јуда, од чије породице до данас није преостао нико. Он, угледом и богатством надвисујући остале грађане, те незадовољан полугодишњим мандатом, одлучи наставити владање, јер му у душу бијаше усађена неумјерене жеља за господарењем. Стога, окружен мноштвом послушника притисне сенат и племство највећом страховладом, јер је своје наде у продужетак владања у првом реду градио на страху грађана.

Већ бијаше прошло двије године Дамјанове страховладе, кад она почне бити једнако тешком како онима који су са самодршцем били везани својтом и сродством, тако и осталима. Наиме, љубав према слободи надјачавала је родбинске везе. Зато Пир Бенеша, зет онога самодршца, тајно у своју кућу сазове одлучније људе дубровачког сената и оне који су тешко подносили Дамјанову тиранију. Ондје оптужи таста због неправде што је силом насрнуо на домовину и притиснуо своје грађане, па господари онима с којима би требао живјети по једнаком праву. Обећа такођер да ће водити борбу за поврат слободе.

Па кад они који су присуствовали овом састанку опазе да се Пир супротставља тастовој самовлади, те повјерују у истинитост његових речи, то их све заједно потакне на борбу за поврат слободе. Али, будући да су од бављења трговином омекопутили, недостајало је храбрости да се сами одваже навалити на тиранина. Зато им је било драже против њега потражити помоћ извана, а не властитим оружјем стати у обрану своје слободе. И тако, као да нису ни достојни да живе по властитим законима, донесу одлуку којом нису избјегли ропство, него су препуштајући домовину туђој власти себи и потомству нанијели неизбрисиву срамоту.

[...] Стога, ништа се не плашећи да би их Млечани преварили, наложе Бенеши да под изликом обављања трговачких послова отпутује у Млетке, те од млетачког сената затражи помоћ против властодршца. [...] Договоре они са Млечанима да уз њихову помоћ збаце тиранина те да сваке године добивају новог кнеза од Млетака. Тиме се препусте ванској власти и вјери, и то тако да су и сами касније уочили да су прије стекли другог господара, него уклонили самодршца. Јер, умјесто трајне власти својег грађанина, сваке су године добивали новог господара, и то странца.

Па будући да није било могуће тиранина из града протјерати отвореном силом, а у то је вријеме, како је речено, млетачка снага била незнатна, одлуче ствар ријешити варком, и то на овај начин. Под изговором слања посланства византском цару, изаберу два посланика, сваком доделивши тровесларку опремљену људством и оружјем, те нареде да се покоравају Дубровчанину као заповједнику бродовља. Наиме, и Бенеша се заједно са Млечанима на истим бродовима вратио у домовину. Кад су дошли у Дубровник, зет оде до тиранина и измисли да бродови возе млетачке посланике у Цариград, те да су свратили у Дубровник да с њим склопе пријатељство. Замоли га да Млечане гостољубиво позове у дом, јер да су тамо тамошњи прваци те да ће му њихово пријатељство бити у исти час и на част и на корист. Ничег се не плашећи мање него зетове пријеваре, тиранин се радо покори његовој жељи. Доброхотно стога позове Млечане у свој двор и дочека их припремљеном гозбом. Послије гозбе зет опомене таста да Млечане, кад се враћају с гошћења, из поштовања испрати све до бродова.

[...] Након што су дошли до бродова, Млечани га замоле – тако су им Дубровчани савјетовали – да се успне на њихов брод и разгледа дарове које је млетачки сенат послао византском цару. Такођер, уједно му понуде да се, разноде ради, бродом мало и провоза. Будући да га је и зет особито на то наговарао, тиранин не помисли да се у млетачким ријечима крије варка, те се успне на брод. Ондје га одмах ставе у ланце, те дигнувши сидра отплове на пучину. Видећи, дакле, да је лишен не само власти, него и слободе, он оптужи Млечане за пријевару, а зета за издајство, те си смрска главу о крму. Погину тако, више мислећи на власт коју је изгубио него на обавезе које вежу сваког кршћанина (Цријевић Туберон 2001: 91–93).

Истоветна прича о Дамјану Јуди развија се у аналима Николе Рањине, само је унеколико краћа, без живих детаља и опсежних тумачења догађаја, као код Туберона (Рањина 1883: 220–221). Осим поменутих хроника, податак да је Дамјан Јуда историјска личност проналазимо у писму (између 1205. и 1206. године) које кнез Леловел упућује племићима Сплита, а у којем се наглашава да је „свима заиста познато, што и вама [Сплићанима – Т. Р.] није сакривено, да Јуда, некоћ кнез Дубровника, ни вама ни својим грађанима није хтео вршити правду, па је стога између вас и Дубровчана из дана у дан расла неслога и међусобне репресије" (Форетић 1980: 58). Иако писмо потврђује

да је Јуда био тиранин, у књижевној историји је „под критичким велом приповијест о његовој насилној смрти" (Калик 1903: 35). Можемо претпоставити да је око његовог страдања исплетена мрежа интернационалних мотива – Млечани су традиционално представљени као варалице, а издаја се везује за породични круг, са осенченим односом зета и таста. У прилог тези да прича о Дамјану Јуди има само делимичну потпору у историји посредно говоре млетачки извори. У њима се тврди да су Млечани освојили Дубровник помоћу лукавости новоименованог латинског цариградског патријарха, Млечанина Томе Морисинија, док се Дамјан Јуда не помиње (Љубић 1868: 79).

Историјско сећање на тиранију Дамјана Јуде утицало је на стварање легенди и предања, које су причи дале симболичку димензију. Дамјан Јуда је током времена постао фигура која оличава важан постулат дубровачке политике – да су једнакост и слога племства услов њеног постојања (Јанековић Ремер 1999: 24). Раздобље дубровачке несамосталности и пада под власт Млетака (1205–1358) хроничари оправдавају тиранијом кнеза чија судбина знаковито показује шта се дешава онима који покушају да присвоје власт за себе (Јанековић Ремер 1999: 157). У прилог томе помиње се и име Јуда, које је пронађено у архивским документима потомака кнеза, а претпоставља се да је надимак који су му дали његови политички противници (Мединi 1929: 139). Симболика надимка Јуда односи се на издају коју је кнез, приграбивши власт за себе, починио према политичком устројству у којем „особа на кнежевом положају није ни мало важна" (Лонза 2009: 40) – њена улога је церемонијална, а овлашћења ограничена. Дубровачка политика руковођена је Цицероновим схватањем да је државна добробит изнад приватне, те би се могло рећи да није појединац преузимао улогу кнеза, већ је та улога преузимала њега (Лонза 2009: 40). Дамјан Јуда, као индивидуализовани јунак, симболички представља побуну против система у којем је фигура кнеза анонимна и строго протоколарна, и као такав страда.

Повесну грађу о Дамјану Јуди Андра Гавриловић је преобликовао на нов начин. Нацрт за фабулу приче препознаје се у Гавриловићевом рукописном зборнику *По Дубровнику* у којем се путописни фрагменти прекидају историјским дигресијама. Описујући политичко устројство Дубровника и функцију коју је кнез у њему имао, Гавриловић помиње Дамјана Јуду ослањајући се, само делимично, на историјске изворе:

> Обично се каже да је овај кнез покушао био државни удар, смерајући да се прогласи монархом, и да је тај покушај платио главом. [...] У смакнућу су кнеза Дамјана Јуде имали учешћа Млеци, за које се не може рећи да су Дубровнику добра желели. Изгледа да су овом кнезу драматичне судбине запажене биле лепше и више особине државничке и да је он био жртва својих великаша. Млеци су се били преварили и запазивши у њему дубровачкога родољуба уклонили су га са света.[3]

[3] Андра Гавриловић, *По Дубровнику,* Рукописна заоставшина Андре Гавриловића, Архив САНУ, 14216/3 [рукопис].

У нацрту уочавамо смер у којем ће се кретати адаптирање историјске грађе у приповеци. Гавриловић одступа од сижеа приче сачуване у хроникама. Иако се за Дамјана Јуду у овим изворима везује, пре свега, властољубље, због којег и страда, Гавриловић га види као позитивну фигуру коју оличава патриотизам, а његова смрт поприма херојске димензије. Занимљиво је да се патриотизам, у хроникама, везује за његовог политичког противника, зета Петра Бенешу, који добробит Дубровника поставља изнад породичних односа (Рањина 1883: 221). Гавриловић мења основно језгро приче прилагођавајући га идејама позног романтизма, које су живо присутне у реалистичким историјским приповеткама у последњим деценијама XIX века (Јовићевић 2007: 156). С обзиром на то да Гавриловић ствара приповетку знатно касније (1929), у периоду када увелико доминирају модернистичке тенденције у српској књижевности, можемо закључити да је његово остварење, умногоме, анахрона појава у српској литератури.

Овлашна скица јунака Дамјана Јуде, коју сусрећемо у путопису *По Дубровнику*, развијена је у приповеци „Тајни чувар" (Гавриловић 1929: 63–65). Приповетка има мозаичну структуру, сачињену из пет делова, од којих је сваки развијен из различите перспективе, са наизменичним смењивањем ретроспективног и проспективног приповедања. Први део започиње управним говором: „Одведоше кнеза!" и указује да се радња развија, без претходног увода, in medias res. Даје се широка дескрипција миљеа у којем се прича одвија – слике бродара, дубровачке властеле и народа који са зебњом ишчекују вести о кнезу. Приповедање се фокализује из перспективе обичног посматрача који је, такође, у неизвесности. Кнез је представљен као омиљена личност, коју поштује и обичан народ: „Кнез ничега није могао урадити за побољшање његово – али је било лепе наде да ће он то једнога дана учинити" (Гавриловић 1929: 63). Нема помена о Јудиној тиранији – страда као велики родољуб који не пристаје на млетачке окове.

Други део исприповедан је ретроспективно, а радња временски смештена у доба Немањића. За разлику од првог дела, у којем се слика атмосфера, а неизвесност појачава мањком података о главном јунаку, као и о временском тренутку када се радња догађа, други, централни део, ослања се на историју. У складу са таквом концепцијом мења се и приповедач – он попут историчара описује догађај из давног времена, помињући и обичаје везане за дубровачке кнезове, као што је, на пример, ограниченост у изласцима из двора. Објективно приповедање се успорава и боји емоцијама када се описује Јудино заробљеништво. Приповест о Јудином страдању преузета је доследно из хроника, али је мотивација јунака промењена. Његова дуга, бесправна владавина, о којој хронике сведоче, у причи је измењена – „Тајно је било одлучено да се Дубровачки кнез Дамјан Јуда уклони с тога места пре но што му истече рок кнежевског службовања" (Гавриловић 1929: 63). Разлог због којег је Дамјан Јуда одлучио да крене на галију, остаје, чини се, намерно затамњен и нејасан, а његова смрт обележена херојством: „Млеци су у недостојној жељи својој вероломно успели – али Дубровачком кнезу неће судити!" (Гавриловић 1929: 63).

У трећем делу приче описана је дубровачка крчма у тренутку када се проноси вест о кнежевој смрти. У реалистично представљеној атмосфери крчме издваја се фигура мистериозног госта, који театрално реагује након сазнања да је кнез мртав. Издвојеност јунака и његово понашање након гласа о кнежевом удесу наговештавају да има важну улогу у развоју ове историјске приче. Анонимност јунака, одсуство описа његовог физичког изгледа, карактера и професије, својим минус присуством имају функцију да заинтересују читаоца. Четврти део доноси очекивано разрешење у форми сећања тајанственог госта, за којег сазнајемо да је лојални дубровачки ухода. Покушавао је да Јуду спасе од млетачких замки. Његова аргументација је сажета у сентенцама: „Бој се Данајаца и када дарове дају" и „Цезаре чувај се петнаестог марта". Јудина издаја устројства Републике, о којој хронике сведоче, у Гавриловићевој причи се преобликује у херојство, док је се мотив издаје опет везује за анонимне Јудине сараднике.

Пети део доноси епилог – непознати гост, „тајни чувар" Дамјана Јуде, скочио са Бокара у море, јер није успео да оствари своју дужност да заштити кнеза:

> Оборене главе и мирно као као оборени кип стрмоглавце је полетео мору. Тако је казнио себе што у дужности није успео.
>
> Његово име? Данас не зна нико. Али да је био поштен човек и частан службеник – знамо сви (Гавриловић 1929: 65).

У приповеци су симетрично представљене две жртве због државничких идеала – једна је историји добро позната, а друга је потпуно анонимна, иако, самераване према етичким начелима, представљају истоветан чин. Симетрија се огледа и у томе што им Гавриловић даје и исти простор у причи – по два сегмента, док пети представља разрешење и ауторски коментар. Разлика је свакако у реакцији Републике – за Дамјаном Јудом Град пати, док је анонимни јунак отишао тихо, без почасти. Да је прича о непознатом хероју померила тежиште приповетке сведочи и наслов дела „Тајни чувар", а не Дамјан Јуда, како би се можда очекивало. У последњим редовима Гавриловић укључује и читаоца очекујући да и он ода признање знаменитом дубровачком кнезу.

Иако обликована према историјском предлошку, ова прича је доживела трансформације у складу са поетичким начелима закаснелог романтизма. Препознатљиво је позноромантично хиперболисано осећање родољубља и специфична функција пејзажа. Важна особина романтичарске дикције јесте присно јединство природе и осећања јунака (Де Ман 1975: 236–285). Тако је тренутак кнежеве смрти повезан са типичним романтичарским описом олује и узбурканог мора, што се симетрично понавља у тренутку у којем се анонимни херој припрема за скок: „Море је оздо бесно рикало, очекујући жртву" (Гавриловић 1929: 65). Посредством пејзажа се успостављају танане аналогије између јунака и њихова жртва поприма метафизичку димензију.

Гавриловићева приповетка о Дамјану Јуди није усамљена интерпретација ове дубровачке легендарне приче у XIX и првим деценијама XX века. Лик дубровачког кнеза оживео је као део ширег интересовања за ренесансне

теме у постромантичарском периоду. Митови о давној прошлости, родољубиве теме и идеологија словенства били су важни за обликовање националног идентитета, те се прича о Дамјану Јуди појављује у ауторској књижевности Срба и Хрвата. О познавању ових дела, оставља сведочанство и сам аутор:

> То је доба поетично – има о овоме и поема и драма од којих су неки још око половине XIX столећа приказивали у Дубровнику – па се судбина Дамјана Јуде обично пореди са судбином млетачког дужда Тарина Фамијерија. Али није било све тако.[4]

Можемо претпоставити да је под поемом Гавриловић мислио на дело хрватског фолозофа и песника Ђуре Арнолда „Дамјан Јуда, кнез дубровачки 1205", објављено 1885. године (Арнолд 1923: 93–109). Ова романтичарска поема, подељена на три дела, изграђена је у форми дијалога, са изразитим драмским елементима. Присуство различитих гласова, сучељених у својим ставовима, који се у певањима смењују, приближавају сегменте поеме драмским чиновима. У складу са поетиком романтизма, историјски подаци су прилагођени идејним постулатима деветнаестог века, па тако Арнолд слави словенске народе и њихову борбу за независност. У поеми Јуда слови за дубровачког родољуба који страда зарад идеје слободе Дубровника. Осећање патриотизма има централно место у поеми, што се може повезати са Арнолдовим филозофским промишљањима[5] (Скухала Карасман 2012: 205–210). Породични сукоб, који се у хроникама развија између таста и зета, Арнолд мења, уводећи лик посинка – издајице. Оваквим поступком, мотив издаје постаје личнији, што аутору омогућава да патриотску тему обоји баладичним тоновима. У трећем сегменту развија се лик млетачког патријарха, као интриганта који плете мрежу око Дамјана Јуде, што је блиско млетачким изворима о губитку самосталности Дубровника. Ово Арнолдово дело могло је утицати на Андру Гавриловића, који специфично моделује карактер свог јунака, занемаривши, као и Арнолд, податке о његовој тиранији.

Када је реч о драмским текстовима које Гавриловић помиње, ситуација је сложенија, јер постоји низ дела на ову тему. Иако Гавриловић, у цитираном одломку, каже да је прича о Дамјану Јуди била популарна средином деветнаестог века, Решетар износи податке да је драма на ову тему извођена и раније. Италијанско глумачко друштво изводило је трагедију о Дамјану Јуди у Дубровнику, у кући Гучетића, 15. августа 1824. године (Решетар 1922: 103). Трагедију је написао управник позоришта Бесечи, а њено извођење било је једно од последњих које је друштво, након две године боравка у Граду, организовало.

Међутим, пре ће бити да је Гавриловићу била позната романтичарска трагедија у пет чинова *Damiano di Ragusa*, Марка Антуна Видовића (Видовић 1862). У овом делу, Видовић историјске личности претвара у драмске

---

[4] Андра Гавриловић, *По Дубровнику*, Рукописна заоставшина Андре Гавриловића, Архив САНУ, 14216/3 [рукопис].

[5] Ђуро Арнолд је у кратком делу *Етика и повиест* (1879) повезао осећање патриотизма са поносом због припадности заједници, ослањајући се у разматрању етичких питања на филозофа Херберта Спенсера.

ликове, а линије заплета обликује на неколико нивоа. Лик Дамјана Јуде вођен је трагичком кривицом која је развијена на сукобу између патриотске дужности, личних амбиција и очинске љубави. Полазећи од хроника, у којима се за Дамјана Јуду везује тиранија, Видовић изграђује карактер који своје властољубље оправдава патриотским намерама (Видовић 1862: 30–31). Драмски заплет се развија на оштром сучељавању приватног и јавног живота јунака, где љубав према Дубровнику надјачава њихова интимна хтења. Тако је драмски опонент Дамјана Јуде, Петар Бенеша, распет борбом између патриотске дужности и осећања љубави коју гаји према Јудиној ћерки. И поред нових јунака, који се у хроникама не помињу, Видовић базу свога дела заснива не одступајући значајно од историјских предложака. У хроникама он проналази довољно драмског потенцијала, а у страдању јунака Дамјана Јуде театралности да интервенције прави на микро плану, обликујући интимни свет јунака.

Гавриловићу је могла бити позната и историјска драма Анте Бенешића *Дамјан Јуда кнез Дубровачки* (Бенешић 1905), која је написана по нацрту Јанка Кохарића. Ово дело уклопљено је у традицију хрватске историјске драме, романтичарско-класицистичке провенијенције, која има интертекстуалне везе са Шекспировим историјским драмама. У литератури је примећена дискретна интертекстуална повезаност Бенешићевог *Дамјана Јуде* и *Млетачког трговца* (Билић 2010: 297). Према историјској грађи Бенешић се односи слободно, стављајући у први план сликање карактеристичних обреда (избор кнеза, веридба, свадба, музика) и атмосфере. Бенешићев Дамјан Јуда прекршио је важне постулате дубровачког друштва – оженио се девојком из народа, борио се за једнака права свих, залагао се за јединство Срба и Хрвата – што указује да се аутор није придржавао не само постулата историјске веродостојности, него ни вероватности. У том смислу, ово дело има модернистичке тенденције које се огледају у новом стилизовању прошлости, као и у увођењу актуелних тема и слика неспутане сензуалности (Жмегач 1997: 150–170). Угледајући се на Видовићево дело Бенешић везује за лик Дамјана Јуде снажно осећање патриотизма, са том разликом што је код Видовића оно у служби психолошког нијансирања лика (тиранин има о себи лажну слику). Бенешић иде корак даље, стварајући нове линије заплета и посве јединствен карактер главног јунака. Једини сегмент историјске приче који је верно пренет јесте чин самоубиства, који носи снажан драмски потенцијал и неизоставно је асоцијативно везан за причу.

Упитно је колико су драмски текстови Видовића и Бенешића могли утицати на Гавриловићеву концепцију приче о Дамјану Јуди. Жанровске разлике између драме и приповетке већ су трасирале различите карактеризације јунака. За разлику од драма у којима је продубљена психологија јунака који је у средишту драмског сукоба, Гавриловић оставља свог Дамјана Јуду на нивоу скицираног лика. Чини се, међутим, да је Гавриловићев доживљај Дамјана Јуде, као дубровачког патриоте, могао своје изворе имати у ауторској књижевности.

Историјски Дамјан Јуда, као важна фигура уклесана у темеље дубровачке историје, код Гавриловића добија ново симболичко значење. Другачије тумачење ове историјско-легендарне приче имплицирано је модерним читањем историје тринаестог века – индивидуалност, која је у дубровачком нормативном уређењу сматрана хибрисом који урушава темеље Републике, у двадесетом веку добија афирмативно значење и постаје једна од кључних књижевних преокупација. Полазећи од историјског предлошка, који је доживео више ауторских трансформација, те се вишеструко удаљио од изворних облика, Гавриловић ствара лик Дамјана Јуде као истакнутог појединца и дубровачког родољуба. Међутим, оно у чему Гавриловић одступа у односу на претходна ауторска остварења на ову тему јесте начин на који причу поентира. У Гавриловићевој приповеци помера се тежиште на анонимног хероја и тиме изражава сумња у објективност историјског памћења. На концу, у његовом делу, није важан гласовити дубровачки кнез, већ анонимне жртве које историја не памти. Пасионарни научник и уметник, који је непрестано у историји тражио одговоре, у овој причи изражава несигурност у смисао историјског памћења, а његов „тајни чувар" постаје метафора за одговоре које нам историја не може дати.

ЛИТЕРАТУРА

Арнолд 1923: Đ. Arnold, *Izabrane pjesme*, Zagreb: Matica hrvatska.

Бенешић 1905: A. Benešić, *Damjan Juda: historična tragedija u pet činova,* Zagreb: Dionička tiskara.

Билић 2010: A. Bilić, Intertekstualni postupci relacije u povijesnoj tragediji *Damjan Juda* Ante Benešića у: *Croatica et Slavica Iadertina*, VI, Zadar, 289–312.

Бојовић 2010: З. Бојовић, Дубровачке теме Андре Гавриловића, у: *Стари Дубровник у српској књижевности*, Београд: Службени гласник, 19–51.

Бојовић 2014: *Историја дубровачке књижевности*, Београд: СКЗ.

Видовић 1862: M. A. Vidovic, *Damiano di Ragusa*, Zara: Tipografia di A.L. Battara.

Гавриловић 1929: А. Гавриловић, Тајни чувар, у: *Полиција*, 27, Београд, 63–65.

Де Ман 1975: P. de Man, Retorika temporalnosti, у: *Problemi moderne kritike*, Beograd: Nolit, 236–285.

Жмегач 1997: V. Žmegač, Renesansa u zrcalu moderne, у: *Duh impresionizma i secesije: studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 150–170.

Јанековић Ремер 1999: Z. Janeković Römer, *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovekovlja i humanizma*, Zagreb/Dubrovnik: Zavod za povijesne znanostu HAZU.

Јовићевић 2007: Т. Јовићевић, *Српски историјски роман века*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.

Калик 1903: Š. Kalik, *Damjan Juda, tiranin dubrovački*, Kalendar Dubrovnik, Dubrovnik, 33–38.
Лонза 2009: N. Lonza, *Kazalište vlasti: ceremonija i državni blagdani Dubrovačke Republike u 17. i 18. stoleću*, Zagreb/Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
Љубић 1868: Š. Ljubić, Ob odnošajih dubrovačke sa mletačkom republikom do g. 1358, *Rad* JAZU, V, Zagreb, 85–87.
Медини 1929: M. Medini, Damjan Juda, у: *Starine dubrovačke*, Dubrovnik, 138–143.
Модестин 1891: J. Modestin, *Kritička potraživanja i pokušaj pragmatizovanja u području povjesti dubrovačke od 1205. do 1331. godine*, Zagreb: Tiskarski zavod narodne novine.
Рањина 1883: N. Ragnina, *Annales Ragusini anonymi*, Zagrabiae: Officina Societatis Tipographicar.
Решетар 1922: M. Rešetar, Stari dubrovački teatar, *Narodna starina*, II/2, Zagreb, 97–106.
Решетар 1933: M. Rešetar, Drugovi mletačkih knezova u Dubrovniku, *Narodna starina*, XII/31, Zagreb, 126–129.
Скухала Карасман 2012: I. Skuhala Karasman, Gjuro Arnold o domoljublju: *Filozofska istraživanja*, XXXII/II, Zagreb, 205–210.
Спасић 1996: М. Спасић, Кратке драме Андре Гавриловића са темама из *Османа* Џива Гундулића, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, XXV, *Драма у српској књижевности*, 1, Београд, 145–152.
Туберон 2001: L. Crijević Tuberon, *Komentari o mojem vremenu*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest.
Форетић 1980: V. Foretić, *Povijest Dubrovnika do 1808*, I, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Таня О. Ракич

ОБРАЗ ДАМЬЯНА ИУДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИХ АНДРЫ ГАВРИЛОВИЧА

(Резюме)

Предметом анализа в настоящей работе является образ Дамьяна Иуды в рассказе Секретный сторож Андры Гавриловича и его неопубликованных путевых записках По Дубровнику и Дубровницкие арабески. Исследуются исторические источники о дубровницком князе Дамьяне Иуде, которые могли повлиять на авторскую концепцию Гавриловича. Учитывая слова Гавриловича о том, что он был знаком с некоторыми другими литературными произведениями о Дамьяне Иуде, мы анализируем их взаимовлияние с сопоставительной точки зрения. Анализ поэмы Джуры Арнода и пьесы Марко Антуна Видовича и Антуна Бенешича привел нас к выводу, что эти произведения оказали влияние на произведение Гавриловича.

821.163.41.09-31 Селимовић, М.

Мирјана Д. АРЕЖИНА*
Универзитет у Бањалуци
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 23. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ДУБРОВНИК У РОМАНУ *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

У роману *Дервиш и смрт* Меша Селимовић показује добро познавање културно-историјских прилика старог Дубровника, што потврђује епизода са Хасаном и лијепом Дубровкињом. Описан је менталитет дубровачког трговца и грађанина. Представљен је однос између Дубровкиње и Босанца, како супротности двије културе долазе до изражаја у Цариграду, у Дубровнику и у Босни. Освијетљен је и однос Дубровчана према Босанцима, како босанско одијело доживљавају Дубровчани на улици, а како у кући. Такође је приказан и Хасанов став према Дубровнику, када схвата стварну одвојеност и неприпадање јер се „ледио од помисли да живи у овом дивном мјесту".

Кључне ријечи: Дубровник, роман, *Дервиш и смрт*, Дубровкиња, Хасан.

У историји српске књижевности велики је број писаца којима је стари Дубровник био тема или инспирација приликом писања њихових дјела: Милан Савић, Никола Ђурић, Јован Дучић, Милош Црњански, Иво Андрић, Иван В. Лалић, Милорад Павић, Љубомир Симовић, Горан Петровић и др. (Бојовић 2010). Списку се придружује и Меша Селимовић који је у роману *Дервиш и смрт* показао занимање за овај град и менталитет његових становника.

Једна од важнијих личности које се појављују у роману *Дервиш и смрт* јесте Хасан, „духовно спадало", којег је Селимовић, описао, очито, уз много симпатија. Представљен је као неко ко увијек изнова изненађује неочекиваношћу: школовао се у Цариграду, скитао по Истоку, био је мудерис на медреси, затим службеник на Порти, па официр. Одлучио је да остави све и „због нечег живио у Дубровнику, вратио се с једним дубровачким трговцем и његовом женом, говорило се да је заљубљен у ту бјелокожу Латинку црне косе и сивих очију, што сад с мужем живи у Латинлуку, тужио суду неког далеког рођака који је присвојио његово имање и одустао од тужбе кад је видио колико дјеце тај несрећни рођак храни, оженио се кћерком тог далеког рођака коју

* arezina.mirjana@gmail.com

су му наметнули да се одуже за имање, а кад је видио чиме су га усрећили, побјегао је главом без обзира, све их оставивши у својој кући, и почео да се бави трговином, одлазећи на исток и запад, на ужас породице. Како је спојио толико занимања, шта је било његово, тешко је рећи. Ниједно, смијао се он, али се од нечега мора живјети, и свеједно је, на крају крајева. Био је сувише говорљив за службу на Порти, сувише бујан за мудериса, сувише образован за џелепчију. Говорило се да је отјеран из Цариграда, колало је исто толико прича о његову поштењу колико и о непоштењу, о изузетним способностима као и о потпуној неспособности; назвали су га немилосрдним кад је поднио тужбу због имања, а будалом кад је одустао; једни су причали да је бестидан јер живи са Дубровкињом, поред мужа мамлаза, а други да је он мамлаз, јер га Дубровкиња и њен муж искоришћују. Претресан је на ситно касаблијско сито, згодан предмет за стотине радозналих нагађања, нарочито у почетку, док се нису навикли, а он је на све одмахивао руком, било му је свеједно, као и све у животу" (Селимовић 1972: 128). Ово необично представљање допуњено је још једном реченицом, која најбоље свједочи о Хасановом, попут барокне личности, дуализму, његовој свестраности, уклопивости, неуклопивости, површности и дубокој осјећајности, остварености и промашености: „Дружио се са сваким, разговарао с мудерисима, трговао с трговцима, пијанчио с барабама, шалио се с калфама, раван свакоме у свему чиме се бавио, а опет промашен у свему" (Селимовић 1972: 128). Хасану ништа људско није било страно, смијех му је био пут до људи, а да би помогао непознатом човјеку био је спреман да се одрекне насљедства. Допуштао је себи луксуз слободе у пуном смислу те ријечи, поштујући ред, али не осјећајући потребу за њим. У току коцкања могао се видјети са крутим изразом, несабран, готово зао, пријек и опор, неугодан, али мисао на жену у коју је заљубљен чинила је да има „нешто мјесечинасто, смијешно срећно, не нарочито паметно, што га обасјавало изнутра, осљепљивало га је за свијет изван њега" (Селимовић 1972: 384).

Испоставило се да је ово „због нечег", како је из Нурудиновог скромног познавања ситуације на почетку романа објашњен разлог проведеног Хасановог времена у Дубровнику, нешто много озбиљније. Хасан се није најбоље снашао у Цариграду, тешко се прилагодио „преосјетљив због свега што је његово лично и завичајно, увјерен у људске вриједности које ће свугдје наћи признање" (Селимовић 1972: 337). Касаба му је недостајала, а на изругивање у Цариграду његовог „забаченог, заосталог вилајета", износио је сурову истину да исту судбину заосталог вилајета имају и њихови сународници само ако се макну мало од централног сјаја. То га и инспирише да каже истину о Босни (Селимовић 1972: 337–338). Случајан сусрет једног дубровачког пара, на које је наишао док је осјећао усамљеност и чежњу за завичајем, након непријатне ситуације у којој је ударио једног Босанца јер је причао ружне шале о својим сународницима, промијениће Хасану живот. Већ њихов опис на почетку наговијестио је супротност (она је витка жена господског изгледа, а он дубровачки дебели трговац) и од тада ће се све у вези са лијепом Дубровкињом заснивати на супротностима. Дубровчанин је завршавао

своје послове, а Хасан је вријеме проводио са њежном дубровачком госпом, васпитаном у Малој браћи. Њу привлачи не то што је он „наочит, углађен, образован, већ што је све то, а што је Босанац. Замишљала је да је свијет из тих далеких провинција груб, луд, пуст, задрт, да има у њему јунаштва које паметан човјек не цијени сувише, ни увијек и неког смијешног поноса због вјерне службе ономе ко му није пријатељ" (Селимовић 1972: 337).

Селимовићев избор Дубровкиње био је ефектан. Требао му је неко због кога би дошла до изражаја она најтананија Хасанова страна, неко због кога не би могао окренути све на шалу и смијехом се излијечити. Хасановом профилу одговарала је господствена, лијепа жена, друкчија од оних које је свакодневно виђао. Због баријере у језику то није могла бити Францускиња или нека друга Европљанка (могла би, али цијела ситуација у вези са њима не би била потпуна као у овом случају). Дубровкиња се није разликовала од њих својом углађеношћу, љупкошћу, изгледом и понашењем. Овим избором више долази до изражаја и Хасанова пристојност, управо зато што је она не очекује од Босанца. Лијепа Дубровкиња овог Босанца сада изједначава са дубровачким племићима јер „није ни груб, ни пуст, ни неук, раван сваком дубровачком племићу по држању, угодан сабесједник, користан пратилац, одушевљен њоме (то је подигло вриједност свих његових особина)" (Селимовић 1972: 337–338). Битна особина овог Босанца јесте и његова суздржаност, сада већ забрињавајућа, због које се Дубровкиња са сумњом гледала у огледалу код куће.

Љубав и заљубљеност Хасана и нереаговање Дубровчанина остала је неријешена, „да ли је Дубровчанин осјећао повјерење, или му је везивао руке њиме, јер је познавао људе, или је толико вјеровао својој жени, или није имао маште, или му је било свеједно, тешко је рећи, али он није ни важан у тој смијешној љубави" (Селимовић 1972: 339). Уосталом, добро је описан менталитет дубровачког трговца и грађана, вијековима научен на мудру политику, признавање туђег, а поштовање свог, а то подразумијева много уступака. Марија (Мејрема) са „католичком вјерношћу фратарске штићенице и са истинским страхом од гријеха", правила се да не препознаје ову љубав. Предложила му је да заједно са њима лађом крене у Босну преко Дубровника. На путу према Дубровнику говорили су љубавне стихове, опет супротно, она европске, он источне, али ово је једина супротност која није доводила до раскола, јер је су, у суштини, стихови били исто, сводили су се на љубав.[1]

---

[1] Бранко Летић наглашава да је Селимовић увијек био изричит кад год је било ријечи о књижевности, тврдећи да су дух и идеја универзални и да се не могу сабијати у регионалне оквире. Истиче да је он поводом новог амбијента у његовом роману *Дервиш и смрт* и његових оријенталних карактеристика такође био изричит напоминући да је само „рухо" у коме је пласирао универзалнију мисао о животу. Летић тај однос између локалног „руха" и универзалног духа књижевности препознаје у „љубавној причи" Хасана и Дубровкиње. Позивајући се на Селимовићев став да је љубав разумијевање међу људима, свим људима без обзира на идеологију, нацију и расу, исту мисао препознао је и у роману *Дервиш и смрт*: „Нису говорили о својој љубави, већ о туђој, а то је исто. Она је говорила европске љубавне стихове, а он источне, а то је исто" (Селимовић 1972: 341). Тако, Летић закључује да њиховој љубави нису биле сметње ни Исток, чијој цивилизацијској сфери припада Хасан, ни Запад, као њена цивилизацијска одредница, ни њихове поларизације по вјери, исламу и католичанству, него управо локални „фактор

То више није био Хасан који кроти коње или осјећа срећу због тога што његова породица бјесни због његовог понашања (Селимовић 1972: 54). Тешко га је и замислити потпуно опуштеног, самоувјереног, како је у једној сцени упоређен са хајдучким старјешином када се одмара код сигурних јатака. (Селимовић 1972: 152). Ово је најнепосреднији Хасан који је потпуно отворио своје срце, признао Марији да је воли и испричао јој оно што није никоме. На таквог Хасана више нећемо наићи у роману.

Највећа супротност доћи ће до изражаја у Дубровнику, кад је у њиховој кући међу осталим гостима (теткама, стринама, рођацима, пријатељима, познаницима), странац и гдје они доживљавају културолошки шок гледајући у његово одијело, које на улици нису ни примјећивали. Јасна порука, на улици не смета, у кући да. У роману се први пут Марија помиње као госпа Марија управо у моменту када долази до изражаја ова Хасанова неуклопивост у дубровачку културу. Истакнуто је да су на улици једва примјећивали његово одијело, а у салону госпар Лука и госпе Марије гледали у њега као у чудо. Овим салоном, госпом Маријом и госпар Луком још више се истицала разлика међу њима. Све је резултирало чињеницом да је Хасан једва чекао да побјегне од тог непознатог свијета. Стварну одвојеност схвата када се сусрео са Маријином хладном пажњом, када му се она учинила сасвим страна, далека и лажно насмијешена. „Овдје су они били двоје странаца, које је све растављало, не од јуче. Навике, обичаји, начин како се разговара, начин како се ћути, оно што су од раније мислили једно о другоме, и не знајући се, све је то провалија међу њима. Схватио је да је Марија у овом граду заштићена и одбрањена, кућама, зидинама, црквама, небом, мирисом мора, људима, собом оваквом каква нигдје није. И то баш од њега. Можда само од њега. Можда чак и он од ње" (Селимовић 1972: 342). Неприпадање се најбоље описује парадоксом да се ледио од помисли да живи у овом дивном мјесту. Двоструком антитезом објашњава се његова радост повратка: радост га је држала кад је видио иванпланински снијег, босанску маглу, и осјетио љути игмански вјетар и ушао раздраган у намрачену касабу, стиснуту између брда. Схватио је да ни његов завичај није земља из снова, али и да не припада другом.

Епизода са Дубровкињом и Дубровником јако је битна јер је утицала на Хасана и била преломни тренутак у његовом животу. Од тада Хасан мијења свој однос према свијету и све схвата са ведрије стране. У овом неуспјеху који се везује за Дубровкињу јесте и цијело објашњење за Хасанов смијех који ће му постати основна карактеристика: „И онда почео да се смије" (Селимовић 1972: 343).

Хасан и Дубровкиња нису успијевали ни у касаби да реализују своју љубав: „Једно од њих двоје увијек је негдје странац. Уколико су и разбијали ограде Латинлука и муслиманске касабе, остајале су њихове властите ограде. Жена се сигурно није више могла заваравати пријатељством. Али, осим погледа и љубазних ријечи, тако је бар изгледало, ништа више није себи

регије". Цитатима из романа о њиховој раздвојености у Дубровнику и у касаби закључује да је то и аналогија локалним оградама у заједничком историјском и културном насљеђу (Летић 2014: 123–124).

допуштала. Па и своју гријешну мисао о љубави према Хасану вјероватно је на исповијести покајнички признавала" (Селимовић 1972: 345).

Необазрив читалац може стећи утисак да су Дубровник и дубровачко само искрснули у Селимовићевом роману. Међутим, у овом кратком, свакако важном, уживљавању у прошлост Дубровника, Селимовић је показао колико је добро разумио природу некадашњих дубровачких прилика. Увођење дубровачког пара у радњу романа било је двоструко мотивисано, прво да би се боље освијетлила једна личност и друго да би утицали на фабулу, односно крај романа и промијенили судбину главног јунака. Требало је да се прикаже најтамнија Хасанова страна, коју је најлакше препознати код заљубљеног човјека, а створена је читава једна узрочно-посљедична веза која је резултирала кобним исходом за Ахмета Нурудина. Хасан је помогао дубровачком трговцу да побјегне јер су власти наумиле да га ухапсе због писма, које је госпар Лука написао дубровачком Сенату, износећи властито виђење ситуације у Босни. Даљи развој ситуације довео је Нурудина у безизлазан положај.

Дубровачко виђење Босне и босанских прилика најбоље показује госпар Лукино писмо упућено дубровачком Сенату. У писму је највише писао о везиру и управљању земљом, описујући стање у Босни као *chaos*. Кајмакаме и муселиме описује као глупе људе, који не спадају у поштено друштво, а имају власт. Везира критикује да је увео безправље, а себе поистовијетио са царством, „влада земљом по ћеифу", мрзак и мухамеданцима и хришћанима. Из ове визуре слика Босне врло је мрачна: „Овај систем тероризма и полиције, наравно је, да је Босну морао учинити мртвим удом царства, јер више невјероваше пријатељ пријатељу, отац сину, брат брату, друг другу, јер се свако бојаше црних људи Османових" (Селимовић 1972: 415).

Ауторова упућеност у културноисторијске прилике, како Босанаца, тако и Дубровчана препознала се и у епизоди са Хасановим момком Фазлијом. Фазлија је са женом и даљим рођаком живио у Хасановој дворишној кући и помагао му у разним пословима. Љубав према жени осјећао је, али и показивао. Био је необично пажљив према њој, доносио јој поклоне са пута и уживао у њеној радости. Међутим, његова жена била је заљубљена у младића, Фазлијиног даљег рођака и „кришом му поклањала оно што је мужевљево и по божјим и по људским прописима" (Селимовић 1972: 149). Фазлија у својој доброти и у силној вјери људима ништа није сумњао, али било је јасно да би убио и себе и супругу када би сазнао, јер је „будала, везао свој живот за њу". Касније у роману покушава се расвијетлити веза између Хасана, Дубровкиње и њеног мужа. На питање да ли тај „добродушан Латинин" са „угодним смијешком незлобива човјека, трома у свему" (Селимовић 1972: 164) зна да је Хасан заљубљен у његову супругу, убрзо се додаје како и да зна, он не би убио јер га не разапиње страст. Селимовић не наглашава да не био убио као што би то учинио Фазлија приликом сазнавања поразне истине, али јасно је с ким истиче супротност. Може се ово објаснити и разликом у годинама. Хасан је у пуној снази, заљубљен у жену из другог миљеа. Он је отворен човјек, а она не скрива своје лице. Дубровчанин је старији, са мртвом крвљу. Међутим, више долазе до изражаја двије различите културе, босанска, сва

од ината, ватре, жеље да се сачува образ, па макар се учинила и највећа лудост и мирна дубровачка, спремна на различите уступке да сачува свој мир. Познато је да су Дубровчани истицали да се слобода не продаје ни за какво злато. У овом случају у питању је лична слобода и неробовање непотребним страстима. Одлично је Селимовић повезао ова два случаја, са истом причом у основи, а различитим актерима да би осветлио још једну велику разлику између босанског и дубровачког менталитета.

У овом кратком, свакако важном, уживљавању у прошлост Дубровника, Селимовић је тачно показао колико је добро разумио природу његовог некадашњег живота, дајући слику Дубровника оног времена и појединости о особености живота његових становника док су у својој Републици и ван ње.

ЛИТЕРАТУРА

Бојовић 2010: З. Бојовић, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Београд: Службени гласник.

Летић 2014: Б. Летић, *Сарајевске теме, Меша Селимовић „О регионалном карактеру наших књижевности”*, Ниш/Пале: Филозофски факултет у Нишу/Филозофски факултет Пале.

Селимовић 1972: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, Нови Сад/Београд: Матица српска/Српска књижевна задруга.

Селимовић 2007: М. Селимовић, *Писци, мишљења и разговори*, Подгорица.

Mirjana D. Arežina

DUBROVNIK IN THE NOVEL *DERVIŠ I SMRT (DEATH AND THE DERVISH)* BY MEŠA SELIMOVIĆ

(Summary)

In the novel, *Derviš i smrt*, Meša Selimović shows his good understanding of cultural-historical circumstances of old Dubrovnik, which is confirmed in the episode with Hasan and the beautiful woman from Dubrovnik. He describes the mentality of Dubrovnik merchants and citizens. He presents the relationship between a woman from Dubrovnik and a Bosnian man, showing how the opposites of the two cultures come to the fore in Constantinople, Dubrovnik and Bosnia. He puts light on the relationship of Dubrovnik citizens towards Bosnians, how a Bosnian suit is seen in the eyes of Dubrovnik citizens in the street and inside a house. He also shows Hasan's attitude towards Dubrovnik, when he experiences a true separation and non-affiliation because he „froze at the thought of living in this beautiful place".

821.163.4 Берић, Д.

Миленко Б. ПЕКИЋ*
Универзитет у Приштини
Филозофски факултет
(са сједиштем у Косовској Митровици)

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ДУШАН БЕРИЋ, ИСТРАЖИВАЧ КЊИЖЕВНЕ ПРОШЛОСТИ ДАЛМАЦИЈЕ

Многи дјелатници бавили су се проучавањем књижевне прошлости Далмације. Један од њих је и Душан Берић (Задар, 20. фебруара 1920 – Сплит, 19. априла 1964), данас заборављени истраживач најразноврснијих културолошких, историјских и, изнад свега, књижевних тема.

У његовом задивљујућем опусу превладавају књижевне студије узорне вриједности. И то зато јер је ријеч о истраживачу који је трајно продубио далматинске књижевне студије, било да се радило о малим новинским написима или већим расправама. Истраживања је темељио на одабраној архивској и библиотечкој грађи исписаној на неколико страних језика. Резултате минуциозних студирања објављивао је у многим водећим онодобним новинама, часописима и осталим публикацијама Југославије. Тематика његових бројних расправа посвећена је најразличитијим сегментима прошлости пишчевог завичаја, од умјетности, здравства, спорта, школства, поморства, театра, фолклористике, библиотекарства, архивистике, лексикографије – и, изнад свега, до књижевне историје. Откривао је непознате чињенице из живота и рада чувених књижевника (Марулића, Гундулића, Бараковића, Канавеловића, итд.), али и мање познатих, уско регионалних, писаца који нису заступљени у школским уџбеницима (М. Алберти, Арнерић, Биундовић, Мршић, итд.). Ново и непознато доносио је и у текстовима посвећеним везама Доситеја, Његоша, Вука, Ботића, С. Јовића, Змаја, Матавуља, Ћипика... и Далмације.

Још за живота похвале о раду Берића изрекли су врхунски стручњаци (Пантић, Швелец, Чолак, Самарџић, Јутронић, Јуришић) о чему говори и преписка коју, заједно са осталом врло занимљивом заоставштином, љубоморно чува пишчев син.

Кључне ријечи: Душан Берић, Далмација, Срби, историја књижевности.

Примјер Душана Берића као да говори да је и заборавност одлика људског рода. Скоро да смо изгубили из памћења да успјех сваког од нас почива и на леђима ранијих генерација. Једнако тако и на завидном дјелу занимљивог истраживача који је читав свој радни вијек провео у свом завичају

* iaderaa@gmail.com

– Далмацији и радом „стекао лепо и часно место у југословенској књижевној историо-графији".[1]

Рођен је у Задру 20. фебруара 1920. године. Школовање је морао наставити у Сплиту, а убрзо и у Сарајеву и на Цетињама.[2] Неки аутори мисле да је био студент и Теолошког факултета у Београду.[3] Почетак Другог свјетског рата онемогућио је његово студирање и млади Берић се враћа родитељима у Сплит, у коме ће остати до 1944. године, када одлази у партизане.[4] Након окончања рата наставник је у сплитској и вргорачкој гимназији.[5] У родни град ће се вратити 18. VIII 1945. године. Исте године је декретом постављен за управника Народне библиотеке, некадашње богате Библиотеке Паравија, послије Научне библиотеке, у коју његова заоставштина није стигла и поред свих заузимања.[6] На њеном челу је остао до 21. X 1947. године када је отишао у војску на дослужење војног рока.[7] У Сплит је премјештен наредбом 10. V 1948, да би 1. III 1952. године постао библиотекар Више педагошке школе.[8] На њој је 8. X 1953. године, као ванредни студент, дипломирао на историјско-географској групи.[9] Изгледа да није био задовољан дипломом више школе и да је настојао уписати факултет у Београду. Исте се године (15. X) обраћао за помоћ пријатељима – академику Петру Колендићу и др Божидару Ковачевићу, када је послао „потребне документе за упис са молбом" и с надом да ће и проф. Колендић погледати Беријеву „ствар око уписа".[10] Не знамо исход пријатељске молбе – но планирани студиј у Београду Берић ипак није привео крају. У граду подно Марјана остао је до смрти – 19. IV 1964. године.[11] Тако је окончан животни пут човјека који је умногоме задужио онодобну историју књижевности Југославије. Успјех у раду омогућило му је класично образовање и познавање неколико европских језика. Знамо ли и за његову радозналост, истрајност и радишност на пољу најразличитијих тема далматинске прошлости, онда нам је јасан и оквир унутар којег је дјеловао Душан Берић.

---

[1] М. Пантић, Душан П. Берић (Задар, 20. II 1920 – Сплит, 19. V 1966), *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (= *ПКЛИФ*), књ. 32, св. 1–2, Београд 1966, 153 (= М. Пантић, Душан П. Б.).

[2] М. Пантић, Душан П. Б., 152.

[3] M. Selaković, D. Berić, *Leksikon pisaca Jugoslavije* I, Novi Sad 1972, 217; Стефан /Боца/, *Пазимо на време*, I, Шибеник /1976/, 181.

[4] D. D/etoni/ – D/ujmić/, D. Berić, Dušan, *Hrvatski biografski leksikon* 1, Zagreb 1983, 685–686.

[5] С. Роца, Душан Берић, библиотекар Педагошке академије у Сплиту: до смрти веран Цркви, народу и науци, *Весник Удружења православног свештенства*, Београд 18/1966, бр. 408 (15. 06.), 4.

[6] Заоставштина проф. Мирослава Пантића, Београд (= *ЗМП*), M. Pekić – prof. Pantiću, Zadar, 17. 03. 1983.

[7] Персонални досије Д. Б. не чува се у архиву некада водеће библиотеке Далмације – Научне, данас Знанствене књижнице.

[8] М. Пантић, Душан П. Б, 152. Данас се персонални досије Д. Б. не чува у архиву Филозофског факултета у Сплиту, који наслиједује Педагошку академију.

[9] М. Пантић, Душан П. Б, 153.

[10] Народна библиотека Србије, Београд, Рукописно одељење, Заоставштина Петра Колендића (= НБС, РО, ЗПК), св. XXVIII, Д. П. Берић – П. Колендићу, Сплит, 15. X 1953.

[11] Библиотека Српске православне цркве, Београд, Заоставштина Стевана Роце (= БСПЦ, ЗСР), ориг. осмртница ћир. штампана. Душан Петра Берић сахрањен је на Ловринцу 20. априла 1966. године.

Милан Радека свједочи да је детаљно водио бригу о својој библиографији записаној на „46 страна: 8 штампаних радова, књига и брошура, 272 расправе, чланка и критике, 10 пријевода, а уз то сарадњу на 10 изложаба и поврх свега још 29 разних друштвених функција. Дакле, преко 300 „поена", све то уз редовно вршење службеничких дужности и уз дуготрајну тешку болест!"[12]

У научном раду нису га омеле ни најразличитије препреке, као ни већа неразумијевања.[13] Није, нажалост, ово била једина сметња која није ишла на руку Душану Берићу. Једну је он сам назвао „друга република".[14]

И поред свих препрека да објави готове рукописе Берић се пера није одрекао; још преданије је писао за далматинску штампу – за *Слободну Далмацију* највише.[15] За опсежније студије морао је путовати ван Сплита и обраћати се пријатељима за помоћ – јер потребних архивалија и књига није било у Сплиту.[16] Стеван Роца је био један од њих, али и академик Петар Колендић. Одужује им се преписујући документа на латинском, италијанском и готицом на њемачком језику. [17]

Потпомогнут од пријатељâ изван Сплита, Берић се могао посветити писању бројних радова. Научна критика (од анонимуса, локалних писаца до академика) их је, још за његова живота, препознала као узорне и истински похвалила.

Лијепе и позитивне оцјене упућене Берићевим научним остварењима нису изостале ни након преране смрти овог заслужног истраживача.[18]

Колико год да је Берић превасходно био истраживач био-библиографија источно-јадранских литерата, што значи и српских, његов први објављени рад била је пјесма.[19] Публиковао је и више критика, па и о дјелу проф. Стјепана Антољака. Он му то никад није опростио; постдипломцима у Задру износио је нетачан податак да се „дочепао" списа Ђузепеа Праге и наводно писао о свему и свачему.

У науку је увео многе мало познате писце, ауторе локалне разине, а са друге стране исправљао је животописе и библиографије чувенијих и то значајним допунама увијек новим и непознатим чињеницама. То је испољио и у радовима о Комижанину Андрији Витаљићу, Србину фрањевцу Ловри Милорадовићу, Бертучевићима, савременицима Петра Хекторовића. Неки од његових прилога публиковани су му тек након смрти. Тако и о преводиоцу

---

[12] М. Радека, Дјело Душана Берића, у: *Алманах Срби и православље у Далмацији и Дубровнику*, Загреб 1971, 138.

[13] Стефан /Боца/, *Пазимо на време*, I, Шибеник /1976/, 180–181.

[14] *БСПЦ, ЗСР*, Д. Берић – С. Роци, Сплит, 3. XII 1964.

[15] У сплитским новинама ревносно је објављивао у времену од 1945. до 1965. године.

[16] Заоставштина др Иана Гргића, Задар. Д. Берић – И. Гргићу, Сплит, 26. VI 1960. Данас у Државном архиву у Задру, гдје је доспјела заоставштина, нема ни наведеног писма, али ни других која сам имао у рукама 1982. г.

[17] *БСПЦ, ЗСР*, Д. Берић – С. Роци у Београд; *НБС, РО, ЗПК*, св. XXVIII, Д. П. Берић – П. Колендићу у Београд, Писма из Сплита.

[18] М. Пантић, Душан П. Берић (Задар, 20. II 1920 – Сплит, 19. V 1966), *ПКЛИФ*, књ. 32, св. 1-2, Београд 1966, 151–153.

[19] D. Berić, Večernji sonet i Tiho plovi..., *Podmladak Jadranske straže*, Split, 4/1935, 59.

Доминику Андреису, па и Јосифу Горјановићу и Јурју Качићу Бартуловићу. Науку је обогатио и студијама о писцима са отока Виса: А. Витаљића, М. Милинковића, А. Матијашевића – Caramana (који је у писму на италијанском језику ћирилицом дописао два стиха оцијенивши Млечане као лажљивце), али и поетесу Грациозу Ловренчић. У свијет литературе увео је и: Постиранина Ивана Иванишевића, Марина Газаревића као и досељеника из Босне Петра Мацуката. Открио је пјесму „Од злиех жена" утврдивши да јој је аутор чувени историчар Мавро Орбин и да је сам Петар Канавеловић аутор уводне пјесме уз његов знани еп. Научна знатижеља Берића је упутила и у правцу Будванина Крста Ивановића, Качићевог насљедника фра Андрије Доротића, Хваранина Ивана Фрање, задарског капуцина Николе Бусотија, пјесника Фране Божићевића и Ивана Јакаше. Разријешио је и енигму тројице књижевника Задрана именом Иван и установио да је онај зван фра Иван Задранин уствари фрањевац глагољаш Иван Царетић из Сали, као и судбину једног од 36 рукописа чувеног *Османа*. Од заборава је сачувао сплитског књижевника који је заузимао значајно мјесто у хуманистичком пјесничком кругу, као и оргуљаша, сликара и комедиографа Мартина Бенетовића, чији су облик презимена, који је установио Берић, усвојили и најмлађи историчари. Врло је рано исказао интерес и за театар, такође и за аутора спорне трогирске комедије *Љубовници* из XVII стољећа, вјерујући да би аутор могао бити Марко Лучић Павловић. Берић је још за боравка у Задру увидио да о Ивану Мршићу Пажанину нема сигурних података – ни о рођењу ни смрти. Открио их је већ у првом раду, а проширио десет година касније. Контроверзни М. Гранић неосновано му је, ипак, приговорио.

Живјети у Сплиту, а не бавити се изучавањем Марка Марулића није било изводљиво. Он, уистину, не пропушта да сагледа величину тог књижевника истражујући му живот и дјело са више стајалишта, и притом га увијек назива Марко Марула Печенић, за разлику од фра Марка Марулића. Нове архивалије пронашао је и о Јурју Бараковићу, и у два рада истакао да није исцрпљено све што се имало рећи о пјеснику чији псеудоним Зорзи Браколеоне, није признавао и поред ауторитета који су га заговарали. Колико год да се с оваквим ставом није сложила проф. Злата Бојовић, ипак је у закључку значајне студије истакла да: „Бараковића нисмо до краја упознали", потврђујући тако и давни став самог Берића.

Открivши непозната писма Силвија Страхимира Крањчевића, Берић је писао и о овом хрватском књижевнику. Занимала га је и проблематика везана за народну књижевност – у првом реду пјесмарице Андрије Качића Миошића, француске епске легенде које су оставиле трага на циклус о Марку Краљевићу, хајдука Станислава Сочивицу из XVIII вијека и Брачанина Јеронима Микијелија.[20]

Осим хрватске посебности Далмације, Берић је истраживао и њену српску особеност. Уколико је изучавању прве одлике његовог завичаја био

[20] Просторно ограничење овог рада не дозвољава да се наведу сви његови радови (преко 150 одредница) о старијим далматинским писцима објављеним на страницама новосадског *Лексикона југословенских писаца*.

посвећен велик број врсних појединаца и угледних установа, оној другој – српској – испречиле су се републичке границе и поражавајуће незнатан број учењака који се њоме бавио. Неподржан од једине институције Срба у Хрватској, која је од самог почетка једва животарила, и уз незнатну подршку Срба ван своје матичне републике, није могао получити знатније резултате. Берић није добио шансу да се професионално бави науком, колико год да је од првог објављеног рада дјелом показао да је имао све претпоставке да се њоме и бави. И поред свега остао је само библиотекар који је у слободно вријеме истраживао прошлост народа коме је припадао. Изгледа да је више планова остало у области жеља, него што их је сам могао остварити. Потешкоће на које је Берић наилазио нису га омеле да се, ипак, одужи Србима из Далмације. Дуг је вратио радом. Он је био далеко слабији у односу на допринос хрватској историји књижевности. Разлог је посве прост. Сплит није располагао богатом архивском грађом попут Задра и Дубровника. Отићи до тих градова и претраживати у њиховим пребогатим архивима за једног библиотекара био је, у најмању руку, превелик трошак. Будући да је у њима требало систематски, тј. крајње пажљиво, а тиме и дуготрајно претраживати, Берић није могао остварити нека већа научна остварења базирана на прворазредним историјским изворима – архивалијама. На располагању су му биле само објављене студије и новине којима су у његово доба располагале библиотеке подно Марјана. Ипак, и у таквим неприликама постигао је резултате који су указивали на могући правац будућих испитивања. Зато су његова остварења исписана далеко од могућности да претражује у водећим далматинским архивским установама. Увјерили смо се, ипак, да је имао све предиспозиције за рад у њима: изврсно познавање палеографије (ћирилске и латинске), помоћних историјских наука, историје и више страних језика – од класичних до савремених.

Поред свих отежавајућих околности, Берић је написао студије о Светом Сави (постхумно је објављена), као и о везама Доситеја Обрадовића и Вука Караџића с Далмацијом. Само један извјештај упућен Вуковом и Доситејевом музеју у Београд знаменито показује у колико се тадашњих далматинских архива чувало оригиналне документације о овој двојици великана српске историје, који су једно вријеме значајно везали свој рад за источну обалу Јадранског мора и њене народе. Штавише, Берић је имао и већих планова који су били повезани уз Доситејево име. Онемогућиле су их, највјероватније, већ спомињане републичке границе. Црква и братствена кућа у Скрадину у којој се Доситеј молио, живио и писао данас су посве у рушевинама и поред Берићевих давних и јавних обраћања. Фиктивне границе биле су закон и за установу у чијем је наслову стајало и име првог министра модерне Србије која је и након Берићевих указивања на несрећу која се могла избјећи – остала глува. Изгледа да није помогло ни писмо које је Берић послао искреном пријатељу Роци.[21]

[21] *БСПЦ, ЗСР*, Д. Берић – С. Роци у Београд, Сплит, 3. XII 1964.

Десило се оно чега се Берић највише плашио. Управа Музеја Вука и Доситеја поступила је на исти начин као раније и САН – својом дјелатношћу није прелазила републичке међе. Изгледа као да је и она знала или имала какву наредбу о забрани мијешања у културне послове других република Југославије. Зато, ваљда, и није ништа подузела да се сачува спомен на великог књижевника у Скрадину.

Душан Берић, као ни његова обитељ, напросто нису имали среће са појединим београдским институцијама. Ништа није било боље ни са сплитским Пододбором Матице хрватске, издавачем првог дијела његове књиге *Из књижевне прошлости Далмације*. Други том је годинама чекао на објаву у Сплиту. Након неких четрдесетак година таме његовом је сину пошло за руком да у *Прилозима* 1993. године објави два одломка из очевог рукописа захваљујући заузимању академика Мирослава Пантића, који се на тај начин одужио давном пријатељу.

Повезаност двојице књижевника с источнојадранском покрајином Берић је посебно испитивао. Ријеч је о Петру II Петровићу Његошу и Сими Матавуљу. На примјеру барда српске књижевности најбоље се види колико је недостатак задарске архивске грађе похрањене у пребогатом архиву недостајао Берићу када је писао о овом знаменитом књижевнику. То богатство је открио будући академик Јевто Миловић кога је црногорска власт послала да професионално истражује архивалије о Његошу. За Берића се нико није заузео нити га је предложио за такав један посао, колико год да је одлично познавао језике на којима су документа била исписана.

Ништа боље није било ни у случају са Симом Матавуљем. У Задру је лежало мноштво архивске грађе о најученијем српском писцу из доба реализма. Та историјска документација, што је поражавајуће, није сва истражена ни данас. Осим Матавуља Берића је посебно интересовао Сплићанин Лука Ботић и његово ћирилицом писано дјело *Биједна Мара*, које се чува у Сплиту. Настојао је, свим силама, да Вуковим писмом и објави то дјело, али му то није пошло за руком.

У палети занимљивих тема којима се бавио указао је и на хварски ћирилични натпис и запис из XVII стољећа.[22]

Посебну пажњу привлачи чланак Душана Берића о омладинском, руком писаном, листу *Првенац*. Бијаше то гласило Српског омладинског друштва из Задра. Писали су га питомци православне семинарије и Срби гимназијалци италијанске гимназије у Донатовом граду. Друштво је основано 1865. успјевши, у италијанском окружењу, да опстане три наредне године. И оно најважније − овај рукописни *Првенац* не посједује ниједна установа на некадашњем јужнословенском простору; имао га је у свом посједу, једино, Душан Берић.[23]

Сажмимо казивање у закључак о Душану Берићу, човјеку који је читав, кратки, живот посветио истраживању прошлости свог завичаја од историје

[22] D. Berić, Ćirilski zapis iz Hvara prve polovine XVII vijeka, *BHAH*, Hvar, 2/1960, 2, 39–40.

[23] D. Berić, Omladinsko društvo „Prvenac" i narodni preporod u Dalmaciji, *M*, Split, 10/1963, br. 4, 407–416.

музике, обиљу цркава, библиотекарства, педагогије, географије, умјетности, ратовања, новинарства, школства, спорта, периодике до значајних био-библиографских остварења и изнад свега – књижевне историографије. Он је, у првом реду, истраживач живота и дјела далматинских, дубровачких и бокешких писаца, али и српских писаца који су животом и радом били повезани с Далмацијом у дугом временском раздобљу од епохе хуманизма, ренесансе и барока све до двадесетог вијека. Остварио је резултате који се и данас уважавају и цитирају. Они, и надаље, представљају трајну вриједност проучавању историје јужнословенских књижевности. Берићева је пажња превасходно била усмјерена у откривање факата из живота и библиографије писаца које је проучавао. У мукотрпним проналажењима непознатих чињеница, тако мало цијењених на нашим просторима, он је постигао изузетно користан и преко потребан успјех. Таквим постигнућима олакшао је јужнословенским књижевним историографијама да слиједе пут великих литература. На нашим просторима тек се однедавна кренуло у том правцу и потрајаће, сигурно, још дуго.

Дјелом је показао да је истраживач највиших позитивних особина и с неизмјерним распоном научне радозналости. Његови радови су школски примјер аналитичког приступа изучавању најразличитијих феномена из прошлости Далмације. Берић се је придржавао високих научних критеријума када је писао најзначајније студије, али и најмањи новински чланак. Истина, у написима за новине није употребљавао класичну акрибију, али и у таквим саставима изворе и литературу наводи унутар текста. Он је, штавише, стрпљиво и зналачки откривао чињенице из биографија и библиографија, па и мање познатих и недовољно знаних писаца, чак и оних локалног значаја. Стога нас и не изненађује што је Берићева научна продуктивност била задивљујућа – публиковао је преко 300 радова, што књига, што студија и новинских написа. Зато су посленици научне мисли препознали у његовом лику истинског проучаваоца истакавши да је његово дјело произишло из ишчитавања архивског материјала и одличног познавања литературе и поред чињенице да је радио „без икаквих потицаја", прижељкујући „црквицу" и свјестан постојања феномена „друге републике".

И поред свих недаћа Берић није, од најранијег доба, престао да се систематски бави изучавањем прошлости српског народа у Далмацији. И баш на том пољу он није успио – није опширније написао о прошлости српског народа у Далмацији. Обраду прикупљене, до тада непознате, грађе о Србима у Приморју оставио је за касније. Нажалост, у тим настојањима предухитрила га је рана смрт.

И поред свега ово нису задње ријечи о Душану Берићу; његовим животом и дјелом, неминовно ће се бавити истраживачи и у временима која долазе.

СКРАЋЕНИЦЕ

AHID = *Anali Historijskog instituta u Dubrovniku*
БСПЦ, ЗСР = Библиотека Српске православне цркве, Београд, Заоставштина Стевана Роце
BHAH = *Bilten Historijskog arhiva komune hvarske*
ЗМП = Заоставштина проф. Мирослава Пантића, Београд
ZNL = *Zadarski Narodni list*
ZR= *Zadarska revija*
KJ = *Književni Jadran*
M = *Mogućnosti*
НБС, РО, ЗПК = Народна библиотека Србије, Београд, Рукописно одељење, Заоставштина Петра Колендића
ПКЈИФ = *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*

ИЗВОРИ

Библиотека Српске православне цркве, Београд, Заоставштина Стевана Роце.
Државни архив у Задру, Заоставштина дра Иана Гргића у 7 кутија.
Заоставштина проф. Мирослава Пантића, Београд.
Народна библиотека Србије, Београд, Рукописно одељење, Заоставштина Петра Колендића.
Рукописно одељење Матице српске, Нови Сад.

ЛИТЕРАТУРА

Вихер 1965: D. Viher, In memoriam: Dušan Berić, Split: *Školski vjesnik*, 5–6, 20–2.
Пантић, Берић 1966: М. Пантић, Д. Берић, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, (Задар, 20. II 1920 – Сплит, 19. V 1966), књ. 32, св. 1–2.
Роца, Берић 1966: С. Роца, Д. Берић, Библиотекар Педагошке академије у Сплиту: до смрти веран Цркви, народу и науци, Београд: *Весник Удружења православног свештенства*, 18/1966, 408 (15. 06), 4.

Milenko B. Pekić

DUŠAN BERIĆ, STUDIOSO DEL PASSATO LETTERARIO DI DALMAZIA

(Riassunto)

Molte persone si sono occupate dello studio del passato letterario di Dalmazia. Uno di loro è anche Dušan Berić (Zara, 20 febbraio 1920 – Spalato, 19 aprile 1964), nei giorni d'oggi il dimenticato studioso dei più vari temi culturali, storici e soprattutto letterari.

Nella sua splendida opera prevalgono gli studi letterari del valore esemplare. Proprio perché si tratta dello studioso che ha approfondito in modo definitivo gli studi letterari di Dalmazia, sia che si è trattato dei piccoli titoli giornalistici o delle più grandi discussioni. Ha basato i suoi studi sul materiale scelto dell'archivio e della biblioteca in diverse lingue straniere. I risultati dei minuziosi studi li ha pubblicati in tanti giornali leader dell'epoca, riviste ed altre pubblicazioni di Jugoslavia. La tematica delle sue numerose discussioni è dedicata ai più vari segmenti del passato della patria dello scrittore da: arte, sanità, sport, istruzione, navigazione, teatro, folcloristica, bibliotecaria, archivio, lessicografia – e soprattutto fino alla storia letteraria. Scopriva i fatti sconosciuti della vita e dell'opera dei letterati famosi (Marulić, Gundulić, Baraković, Kanavelović) ma anche di quelli meno famosi, strettamente regionali, scrittori che non sono rappresentati nei libri di testi scolastici (M. Alberti, Arnerić, Biundović, Mršić). Portava le cose nuove e sconosciute anche nei testi dedicati ai legami tra Dositej, Njegoš, Vuk, Botić, S. Jović, Zmaj, Matavulj, Ćipiko e Dalmazia.

Sono state pronunciate le lodi sull'opera di D. B. da parte dei più grandi esperti mentre era ancora in vita (Pantić, Švelec, Čolak, Samardžić, Jutronić, Jurišić) il che testimonia una corrispondenza che, insieme alla restante eredità molto interessante, viene custodita gelosamente dal figlio dello scrittore.

663.2(497.11)

Персида С. ЛАЗАРЕВИЋ DI GIACOMO*
Università degli Studi ”G. d’Annunzio”
Chieti-Pescara

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СРПСКИ „ПОДРУМАРИ”: КОНТЕКСТ И ИЗВОРНИЦИ

У овом раду се обрађују контекст и изворници српских „подрумара”. Реч је о делима: *Искусни подрумар* (Беч, 1783) које је објавио Захарија Орфелин, *Краткое наставленије о возделанији виноградов* (Будим, 1818) које је, како стоји на фронтеспису, начинио Лудвиг Митерпахер, и *Теоретико-практическое наставленије о виноделију* које је превео Атанасије Стојковић (Санкт Петербург, 1830). Немачки модел *Искусног подрумара* је добрим делом већ одређен (Кајперт, 1990), и у овом раду ће се употпунити слика о контексту и другим могућим моделима Орфелиновог списа. На тај начин се прати „пут вина” кроз Балкан и кроз винску библиографију прошлих векова, а који води до одређивања изворника *Краткоег наставленија* и његовог европског литерарног и културног окружења, те везе са руским списом о производњи вина за које је предговор написао Стојковић.

Кључне речи: српски „подрумари”, Орфелин, Митерпахер, Стојковић.

Víno razveseli csovicsanskò sêrdce,
der Wein efreutet des Menschen Herz.
M. A. Relkovich (1767)

Кад топрв, по пријатнејшем пиву,
бургундско вино донесу, и почнем им
ја нешто инглиски казивати.
Д. Обрадовић (1788)

Vitis et vita: вино је одувек играло значајну улогу, пре свега у религиозној историји, али и социјалној, па француски филозофи нису без разлога вину давали значајну друштвену улогу (Рош 2000: 236). Дуго се сматрало да је производња вина уметност (Хардинг 1994: 652), а просветитељство је енологију довело у средиште науке, кад су знања из хемије и биологије обликовала схватања о микроорганизмима и ферментацији. Овом напретку су допринела нека од најважнијих имена науке као ван Леувенхоек, Лавоазје, Гај-Лисак, Пастер, Бухнер и Кох, Боерхаве (Маца, Мурука 2009: 31). У то време су значајне личности науке и културе објављивали дела о вину и виноградарству и тиме допринели унапређењу гајења винове лозе и квалитета

* p.lazarevic@unich.it

вина. О вину су писали Французи као Лиже (1700–1701), де Ренев (1712), Гаридел (1715), те Руел са делом *Traité Elémentaire De Chimie* које је остало у рукопису, али је из 1759. године. Из те године је и дело Николаса Бидеа, а затим је о вину писао и Тифењ де ла Рош (1765). У Швајцарској је о вину писао Кениг (1705/6) и овоме треба додати још неколико анонимно објављених швајцарских дела (1768; 1778). У Италији (в. Таколини 2000) пак, значајни су у XVIII веку Реди (1685) и Паолети (1774).

„Пут вина", које се тада углавном производило у јужној Европи (Делон 2013: 532), водио је и кроз Балкан, па је тако вино из италијанске регије Пуља, познато као „примитиво" или „примативо", у ствари пореклом из Далмације где је чувено под именом „плавац мали" или „трибидраг" или пак „црљенак каштелански" ([Гатин] 2002). О овом вину су говорили бенедиктински фратри у XVIII веку (Голд 2009: 679). Године 1799. забележено је да је у градићу Ђоја дел Коле (уп. Перило 1988) нађено грожђе које зри већ с краја августа, па стога и назив *primativus*. Не тако ретко се наводи да је вино „примативо" у вези са вином „загарезе", које је такође карактеристично за регију Пуља, а што би се етимолошки односило на град Загреб (Франчони Висполи 1828: 160; Ремондино 2011).

За Хрватску је везана и појава такозваних „винопија", као део једног ширег европског феномена удруживања (в. Кларк 2011: 97–98): кад се 1682. куга ширила средњом Европом, у замак Крканец близу Видовца приклонили су се гроф Балтазар II Патачић од Зајезде (1663–1719), из чувене хрватске племићке породице (в. Матасовић 1930; Јембрих 2004; Кораде 2004), и друге значајне културне личности. Патачић је касније, 1696. године (уп. Патачић [1740]; Лозица 1996: 407; Гортан 1970: 169), у намери да се друже (Дугачки 2004: 6), основао „Друштво винских доктора", тзв. „Пинту", и о томе је оставио податке у свом дневнику који је водио од 1687. до 1717[1]. У регистру друштва, *Ordo doctorum* (Патачић [post 1696]) биле су уписане бројне значајне личности Хрватске као гроф Иван Драшковић или пак књижевник Павао Ритер Витезовић.

И. Кукуљевић Сакцински (1869: 228) је сматрао да је ово друштво било нека врста замене за народна окупљања, и вероватно је имао на уму *Крижевачке статуте* (в. Баран 2004), најстарија и најпознатија хрватска правила понашања за винска друштва, написана на кајкавском, мада није искључено да је могао имати у виду и *Копривничке регуле*, *Туропољске статуте*, *Стубичке статуте*, *Загребачке винске статуте* и сл. Иако се на „Пинту" често није позитивно гледало (уп. Матасовић 2008: 79), као кад је Кукуљевић Сакцински (1869: 229) прокоментарисао да су Патачићеви епиграми јасно огледало тадашњих аристократа који су се забављали док „unuk Petra Zrinskoga, u Ugarskoj iz nova barjak slobode podignu", свеједно је значајно да се ова дружина односила према винарству као према науци, па је стога званични језик

[1] Део тог дневника је објавио И. Кукуљевић Сакцински (1869: 235–244) као *Ex diario vitae Balthasaris Pattachich (propria manu conscripto) Excerpta memorabiliora*.

друштва био латински који је у оно доба био језик науке, а сваки је члан био обавезан да преузме име доктора.

Тој „винској науци" су свој допринос дали и српски културни радници, иако их нажалост није могуће наћи у ондашњим винарским библиографијама: у значајном каталогу дела које се баве вином и винарством из 1913. А. Л. Симона, нема ниједног српског аутора. Нема дакле оног *Искусног подрумара* које је код Курцбека објавио Захарија Орфелин исте године кад је изашао први део *Живота и прикључења* где је Доситеј говорио о „винограду до винограда" и описао „царску башчу" Фрушке Горе (а што не одговара у потпуности стварној слици, како истиче М. Д. Стефановић 2007: 171).

Орфелиново дело је намењено пре свега виноградарима и прво је те врсте на српском језику. На насловној страни стоји да је засновано на немачким моделима, којима је Орфелин вероватно додао своја искуства.

Говорећи о изворима и узорницима, Чурчић (2002: 331) тврди да „Орфелинов *Искусни подрумар* није ни превод ни прерада него је оригинално дело, и поред тога што је аутор без сумње, користио немачку литературу за његово писање." У том смислу је Чурчић (Исто: 333–336) навео да је Орфелин „оставио и несумњивих трагова да је књигу допуњавао властитим искуством", као на пример у глави десет, у числу 84 и 98, а последња реченица треће главе „биће Орфелиново познавање проблема" (Исто: 334). Исто тако Чурчић скреће пажњу на то да је Орфелин писао о токајским винима, што је доказ да је „Орфелин добро познавао та вина. Могућно је да је боравио у Токају, али је могућно да је о токајским виноградима и винима чуо од Павла Јулинца."

На крају четвртог поглавља Орфелин (1783: 55) је описао страна вина, али је и поменуо вина Срема и Сремских Карловаца и Чурчић (2002: 334) наглашава да је очигледно Орфелин та вина познавао те да је можда то „први опис производње вина у Срему." Чурчић наводи и примере из 9. и 10. главе, а свакако је „његов завршетак" (Исто: 335) 15. главе, 26. число, јер Орфелин је поуздано знао да „у Крањској и Штајерској треба тражити борове коре. По свој прилици свесно је занемарио Карпате са којих су борове коре могле бити допремане Тисом и Дунавом", а што „потврђује да у Фрушкој гори није било борова у 18. веку". Чурчић скреће пажњу и на цитате византијских аутора и закључује: „Ако је Орфелин превео делове таквих текстова са немачког, највероватније је византијске ауторе додавао сам. У књизи су ти текстови цитирани рускословенски, што би морало да буде доказ да их је нашао у руским књигама" (Исто: 336).

Но Чурчић примећује да нико до данас „није постављао питање откада и откуда Орфелиново интересовање за вино и виноградарство" (Исто: 340). Сматра стога да је вина могао упознати млад у Корушкој и Штајерској, или у Мађарској, да је између 1749–1757, као млади учитељ, могао упознати фрушкогорска вина, а да је у Бечу могао упознати новости о вину и потражити одговарајућу литературу (уп. Давидов 2001: 24). Такође је, по Чурчићу вина, „али не и винарство", могао Орфелин несумњиво упознати у Венецији где је са прекидима боравио од 1761–1772: „Међу Грцима и Талијанима и да није

хтео морао је много сазнати о винима, чак и ако се није кретао у високом друштву" (Исто: 341).

Кад је реч о изворнику *Искусног подрумара*, Х. Кајперт (1990) је установио да је Орфелин у неким деловима своје књиге пратио немачки модел анонимно објављеног дела *Der zu allerley guten Getränken treuhertzig-anweisende wohlerfahrne und curiose Keller-Meister* (1705–1708, 1731). Немачки слависта је упоредио неке сегменте две књиге и убедљиво доказао сличност између *Подрумара* и традиције немачког *Keller-Meister*-а. Кајперт (1990: 205), међутим, ипак сматра да Орфелин није користио само ту књигу с обзиром на то да је прошло више од педесет година између немачког и српског издања. Поставио је стога нова питања која се заснивају на разликама које је уочио између два текста и закључио (Исто: 215) да је Орфелин вероватно имао издање из 1731. немачког „подрумара" у коме је додао своје коментаре. Остаје питање до које је мере Орфелиново дело независно и Кајперт се нада да би неко друго издање немачког Keller-Meister-а могло да осветли оно што он види као германизме у *Подрумару*.

Неколике су могућности по том питању: ако је по Чурчићу, требало би имати у виду да су те 1783. у Италији изашла неколика дела о вину с којима се могао упознати Орфелин, као тосканска енологија Козима Вилифранкија (псеудоним Саверија Манетија, 1723–1784) која је уствари изашла у Фиренци већ 1773, као што је поново изашла студија агронома Козима Тринчија (?–1756) из 1726. Такође је те 1783. из штампе изашла студија о производњи вина тосканског пароха Фердинанда Паолетија (1717–1801/3).

Но морали би се анализирати неколики други текстови који су могли утицати на Орфелина, као што је то случај са делом немачког стручњака за вино који је и сам поседовао винограде, Јохана Паула Кнола (1628–1702/8) *Klein Vinicultur-Büchlein* (1667). Кнол је аутор још две књиге које се баве вином и виноградаством: прва се појавила под псеудонимом *Sincerus Philaletes/ Philalethus, Der Curiöse und Offenhertzige Wein-Arzt* (1700), а друга је објављена анонимно: *Kurtze Beschreibung und Unterricht Des Wein-Baues* (1700; 1711). У својој „књижици о виникултури", коју је поручио изборни кнез, Кнол је описао традиционална правила производње вина, а оно што је значајно јесте да је, као и Орфелин потом, додао своја лична искуства, и ово је дело поставило стандард за саксонску производњу вина. Кнолова дела, заједно са анонимним „подрумаром" који је Кајперт навео, припадала су жанру *Hausvater* литературе (или *Oekonomiken*) која је била популарна у земљама немачког говорног подручја од XVI до XVIII века и која је давала практичне податке о агрономији (Бердал 1988: 46).

Поред тога што је Орфелин могао познавати бројна горе наведена француска, италијанска и немачка дела по питању виноградарства, могуће је претпоставити да је *Искусног подрумара* објавио управо као одговор на реформе бечког двора у аустријским провинцијама. Не би то било први пут да је Орфелин пратио тенденције у оквиру реформи које су стизале из Беча: он је, на пример, саставио *Калиграфију* (1778) за српске и влашке школе управо на основу изворника царског саветника и реформатора школства, Ј. И.

Фелбигера (1724–1788). Орфелин је осим тога био у скупини Срба који су кружили око аустријско-немачког јуристе Ј. фон Зоненфелса (1732–1817), једног од главних представника аустријског просветитељства, чије је дело веома значајно у оквиру немачке политичке и економске сцене оног времена. Бечки двор је подстицао развој економије у оним деловима царства где је то било потребно, и Јосип II је, на пример, 17. 8. 1784. издао патент *Heuriger* који је омогућавао сваком аустријском грађанину да продаје своја вина јавно без пореза, а већ због саме чињенице да је потрошња алкохола у аустријском царству биле веома велика (Блокер и др. 2003: 79).

Претпоставка о Орфелиновом учествовању у примени реформи у оквиру аустријског царства води ка једном другом „подрумару" објављеном на српском језику и који је вероватно био наређен од стране власти: *Краткое наставленіе ѿ воздѣланїи виноградѡвъ* (1818). Српски узајамни каталог наводи као могући извор двотомни *Theoretisch-practische Abhandlung über den Weinbau* (1804). Непознати српски преводилац се послужио, у суштини, немачким преводом и адаптацијом француског оригинала објављеног у Паризу 1801. године: *Traité théorique et pratique sur la culture de la vigne*, чији су аутори хемичар и политичар Жан-Антоан Шаптал (1756–1832)[2], ботанист и агроном Жан-Батист Франсоа Розје (1734–1793), агроном Антоан-Огистин Пармантје (1737–1813) и историчар и агроном Луј Дисје (1744–1805). Ради се о својеврсној збирци која садржи текстове о виноградарству и модерној енологији. Сматра се да је овај трактат извршио неку врсту револуције у винској индустрији и био је преведен на немачки, мађарски, словачки, румунски и српски.

Као и српски, тако ни немачки текст не доноси име преводиоца, али на насловној страни српског текста стоји као име аутора: Лудвиг Митерпахер. Занимљиво је да је угарски ботанист, агрономист Митерпахер (1734–1814) био родом из Биља у Барањи и био доктор теологије и професор на *Pazmanianum* институту. Митерпахер је у Бечу 1808. приредио и објавио латински превод, *Tractatus de vitis cultura art eque parandi vinum*, који је, међутим, адаптација француског оригинала, док се српско издање заснива на немачком преводу-адаптацији француских аутора.

Преводилац трактата на латински је био Ђузепе Волтиђи (1750–1825), лингвиста из Истре, аутор илирске граматике која се појавила у делу *Ricsoslovnik illiricskoga, italianskoga i nimacskoga jezika* (1803). Волтиђи (1789: 149) је и сам помињао вино у 10. писму из Беча који је написао 1781. године где је говорио управо о продаји вина у крчмама у Бечу, о томе како крчмари мешају разна вина и тако их кваре, те да у вино стављају сумпор и шећер[3].

---

[2] Те исте 1801. је Шаптал објавио и *L'Art de faire, de gouverner et de perfectionner les vins* (1801).

[3] О вину је нешто касније писао још један Истранин, полихистор Петар Станковић (1771–1852), присташа физиократских идеја, који је аутор дела *Nuovo metodo economico-pratico di fare e conservare il vino con due tavole in rame* (1822) и *Vino dell'Istria, metodo per farlo* (1853). Станковић је у рукопису оставио два списа о вину: „Enobotripeja, ossia Pigiatore dell'uva, con cui contemporaneamente: 1. si pigia l'uva, 2. si separano le graspe dalle altre sostanze, 3. si triturano le

У овом периоду, с почетка XIX века, који означава већ крај просветитељства, још једно дело, које се надовезује на горе наведеног српског „подрумара" из 1818, привлачи пажњу: реч је о спису који је објављен 1830. у Санкт Петербургу на руском, *Теоретико-практическое наставленіе о Винодѣліи.* Ове теоретско-практичне поуке о винарству је са француског превео Атанасије Стојковић, на основу изворника које је имало више издања, *Traité théorique et pratique de vinification* (1824), чији је аутор Л. Ф. Дибјеф, дестилатор-хемичар, проналазач алкохометра и аутор више дела о вину (1829; 1834; 1859; 1863; s. d.).

Стојковић је већ пре ове књиге показао да је заинтересован за вино: кад је 1804. отишао у Русију, где је постао професор и члан бројних научних друштава, у Бесарабији је добио једно имање које је, како изгледа, лоше водио: године 1813. је био пензионисан и отпуштен са Универзитета у Харкову, под оптужбом да је кријумчарио вино (Радонић 1953: 138–139). О вину, пак, говори и у „Предисловију" овог списа, које започиње напоменом да су многа дела о виноградарству изашла у Француској, као горе наведени трактат Жан-Антоана Шаптала (1801) који је био преведен на разне језике аустријског царства, но да се показало ипак најлепшим дело Л. Ф. Дибјефа, које доноси корисне савете у вези са гајењем винове лозе. Стојковић истиче да већ „въ 1609 году упоминаетъ о семъ *Порта*, въ сочиненіи своемъ о винокуреніи" (1830: II). Реч је о делу *De Distillatione libri IX* за које каже да је 1609. објавио филозоф, алхемичар, оптичар, и комедиограф Ђовани Батиста Дела Порта (1535–1615). Прво издање је, међутим, из 1608. године, за које Стојковић очигледно није знао. После дела Порте су, каже Стојковић (III), многи учени обратили пажњу на виноградарство, па истиче да се у његово време појавио извештај госпођице Жерве: „Въ наши времена дывица *Жерве*, изъ *Помпелье*, получила за подобный ею снарядъ (*Apareil vinificateur*) отъ *Французскаго* Правительства привиллегію." Реч је о апарату за ферментацију који је кроз *Rapport sur l'Appareil vinificateur* (1822), „Краљевском друштву за агрикултуру" 4. 1. 1822. представила госпођица Жерве ([Elisabeth] Gervais), француски произвођач вина[4]. Стојковић (1830: III–IV) затим наводи да су у Француској и у Немачкој и други писали о производњи вина.

Стојковић (IV) наставља о томе шта је објављено у Русији: „У насъ, на *Русскомъ языкѣ*, нѣтъ еще ни одного полнаго сочиненія о в и н о д ѣ л і и." Признаје да је неколико чланака објављено у *Одеском Веснику*, али ништа целовито. Истиче да се и у делу „трудољубивог" Василија Александровича Левшина (1746–1826) налази понешто о производњи вина. Наводи (V) да је и „Покойный *Палласъ* въ Крыму вина отличной доброты." Реч је о немачком зоологу Петеру Симону Паласу (1741–1811), који је на позив руске царице Катерине II, постао професор Академије у Санкт Петербургу и од

tuccie" и „Enomantice, ossia metodo facile economico di far passare il Vino da una botte nell'altra senza spumeggiamento, ventilazione, e contatto della aria. Esiste la macchina completa".

[4] Иако има података (Керар 1829: 336) да је прави проналазач тог апарата у ствари француски енолог Никола Казбуа (1728–1795), званично је било установљено, како и стоји на насловној страни књижице *Opuscule sur la vinification* (1821), да је проналазач била госпођица Жерве.

1768–1774. био на челу експедиције у Сибир и на Урал[5]. Стојковић (1830) говори и о кримским, бесарабијским и закавказијским винима, а значајно је да каже и следеће (XVII): „Въ *Бургундіи* и *Лангедокѣ*, въ *Венгріи* и *Славоніи*, имѣтся также подобные виноградники.” Мало затим додаје (XIX): „Въ *Сербіи* и *Славоніи* есть виноградъ, называемый *Ранька*. Славянское сіе выраженіе означаетъ его свойство.”

Стојковић је потписао свој предговор 25. априла 1830. и на крају (XXXIII) је ставио таблицу мера коју закључује „Пинта”: „Пинта равна $7^{14/25}$ чаркамъ.”

Некако симболично, кроз меру „пинте”, надовезује се српски писац и научник на хрватску винопијску дружину „Пинта” с краја XVII столећа, и тиме се заокружује, што кроз забаву, што кроз науку, пут вина који пролази кроз Балкан и повезује разне културне средине и илирске заједнице.

ЛИТЕРАТУРА

Баран 2004: T. Baran, Križevački štatuti, Zagreb: *Gazophylacium. Časopis za znanost, umjetnost, gospodarstvo i politiku*, IX/1–2, 118–125.

Блокер и др. 2003: J. S. Blocker, Jr., D. M. Fahey, I. R. Tyrrell, *Alcohol and Temperance in Modern History*, Santa Barbara: ABC Clio.

Волтиђи 1803: J. Voltiggi, *Ricsoslovnik illiricskoga, italianskoga i nimacskoga jezika s' jednom pridpostavljenomm grammatikom illi pismenstvom*, Becs: Kurtzbeck.

[Гатин] 2002: [A. Gattin], Sorta „zinfandel” potječe iz Hrvatske, Split: *Slobodna Dalmacija*, 18.7.

Голд 2009: D. L. Gold, *Studies in Etymology and Etiology*, eds. F. Rodríguez González, A. Lillo Buades, San Vincente del Raspeig: Publicaciones Universidad de Alicante.

Гортан 1970: V. Gortan, Baltazar Patačić / Balthasar Pattachich (1663–1719), у: *Hrvatski latinisti. Pisci 17-19. stoljeća*, Zagreb: Matica hrvatska, 67–185.

Давидов 2001: Д. Давидов, *Захарія Орфелинъ*, Београд: Народна библиотека Србије.

Дела Порта 1609: G. B. Della Porta, *De Distillatione libri IX*, Strasbourg: L. Zetzner.

Дела Порта 1698: I. B. Portae Neopolitani, *De Distillatione libri IX quibus certa methodo, multipliciq[ue] artificio, penitioribus naturae arcanis detectis, cuius libet mixti in propria elementa resolutio, perfectè docetur*, In Romae: Ex Typographia Reu. Camerae Apostolicae.

[5] То је онај исти Палас, аутор речника *Сравнительныје словари всек јазиков и наречји, собраније десницеј Всевисохајнеј особи императрици Јекатерини II* (1787–1789), који, међутим, није задовољио филолошке прохтеве Павла Соларића, штавише Соларић (1818: 13) је у њему нашао извесне грешке и сматрао је да није потпун.

Делон 2013: M. Delon (ed.), *Encyclopedia of the Enlightenment*, New York: Routledge.

Дибјеф 1824: L.-F. Dubief, *Traité théorique et pratique de vinification*, *ou Art de faire du vin avec toutes les substances fermentescibles, en tous temps et sous tous les climats […]*, Paris: Rousselon, Libraire.

Дибјеф 1830: *Теоретико-практическое наставленіе о Винодѣліи. Переведено съ Французскаго и издано иждивеніемъ Императорскаго Вольнаго Экономическаго Общества; тщаніемъ Предсѣдателя Отдѣленія Сельскаго Хозяйства, Аѳанасия Стойковича*, Санктепетербургъ: Печатано въ типографіи Ивана Байкова.

Дугачки 2004: V. Dugački, Doktori neomedicinskoga fakulteta Baltazara Patačića (1696–1719.), Zagreb: *Gazophylacium. Časopis za znanost, umjetnost, gospodarstvo i politiku*, IX/1–2, 5–49.

Јембрих 2004: A. Jembrih, Tragom kulturne i književne baštine znamenitih pl. Patačića, Zagreb: *Gazophylacium. Časopis za znanost, umjetnost, gospodarstvo i politiku*, IX/1–2, 62–97.

Кајперт 1990: H. Keipert, Die deutsche quelle des Iskusni podrumar von Zaharija Orfelin, Нови Сад: Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XXXIII, 203–215.

Келер-Мајстер 1705–1708 (1731): *Der zu allerley guten Getränken treuhertzig-anweisende wohlerfahrne und curiose Keller-Meister: aufgeführet in einem ganz neu heraus gegeben und in folgenden Theilen eingerichtetem und kurtz-verfasstem, von Wein, Bier, Meth, Brandwein, und Essig handlendem Kunst-Buch*, Nürnberg: Lochner.

Керар 1892: J.-M. Quérard, *La France littéraire ou dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France […]*, Paris: Chez Firmin Didot Frères, Libraires.

Кларк 2011: P. Clark, *British Clubs and Societies 1580–1800: The Origins of an Association World,* Oxford: Oxford University Press.

Кнол 1667: J. P. Kno[h]ll[e], *Klein Vinicultur-Büchlein, Das ist: Kurtzer Inhalt und Unterricht des Weinbaues, Wie solcher im Ober-Sächsischen, und meistes im Meißnischen Creysse, nach hiesiger Landes-Art gepfleget, und jedesmal mit seinen sonderlichen Arbeiten bestellet werden soll,* [Dresden]: Bergen.

Кнол 1700; 1711: J. P. Kno[h]ll[e], *Kurtze Beschreibung und Unterricht Des Wein-Baues Allen so mit dergleichen zu thun besitzen umgehen sich gebrauchen und erhalten zu einem sonderbaren Nutzen Nebst einem Offenherzigen Wein-Artzt*, Dresden: Winckler.

Кораде 2004: M. Korade, Plemićka obitelj Patačić u hrvatskoj kulturi i znanosti, Zagreb: *Gazophylacium. Časopis za znanost, umjetnost, gospodarstvo i politiku*, IX/1–2, 98–107.

Кукуљевић Сакцински 1869: I. Kukuljević Sakcinski, Zapisci Barona Baltazara Patačića i grofa Adama Oršića od godine 1691. do 1814, Zagreb: *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, X, 225–244.

Лозица 1996: L. Lozica, Gesunkenes gentrunkenes kulturgut: vinski štatuti pod starimi krovovi, Zagreb: *Narodna Umjetnost*, 33/2, 401–428.

Матасовић 1930: J. Matasović, *Prilog genealogiji Patačića*, Zagreb: Josip Matasović.

Маца, Мурука 2009: S. Mazza, Y. Murooka, Vinegars through the Ages, ó: L. Solieri, P. Giudici eds., *Vinegars of the World*, Milan: Springer-Verlag Italia.

Митерпахер 1804: *Theoretisch-practische Abhandlung über den Weinbau: nebst der Kunst Wein, Branntwein, Weingeist, einfache und zusammengesetzte Essige zu bereiten*, Wien: J. V. Degen.

Митерпахер 1808: L. Mitterpacher [von Mitterburg], *Tractatus de vitis cultura et arte parandi vinum crematum et acetum auctoribus Chaptal, Rozier, Parmentier et Dussieux, ex gallico latine redditus per Josephum Voltiggi. Revidit opus adjectisque notis illustravit Ludovicus Mitterpacher*, Wien: J. V. Degen.

Митерпахер 1818: *Краткое наставленіе ѿ воздѣланїи виноградѠвъ, ѿ хѳдожествѣ готовити вїно, паленѳ (ракїю) пещи и оцетъ правити, по списанїѧмъ господей Шаптала, Розїера, Парамантїера и Дыссїю, сочиненное Г. Лѳдвїкомъ Мїттерпахеръ безсмертнымъ каконїкомъ*, Въ Бѳдинѣ: Печатано Писмены Кралевскагѡ Оунїверстета Пештанскагѡ.

Орфелин 1783: *Искѳсный подрѳмарь, вѣрнѠ наставлѧющїй, какѡ Подрѳмъ, Бѳрадъ, и новаѧ и стараѧ вїна содержавати, различнаѧ хѳдожественнаѧ дѣлати, покваренныѧ поправлѧти*, въ Вїєнїѣ: При Іѡсифѣ Кѳрцбекъ.

Патачић [1740]: A. Patačić, *Status familiae Patachich sive notitia illius universalis Honorifica aeque ac Utilis ex Archivis & Documentis desumpta ac Viennae in Hunc Librum Anno MDCCXXX redacta*:
http://stari.nsk.hr/Bastina/knjige/Status_familiae_Patachich/Status_familiae_Patachich.html

Патачић [post 1696]: B. Patačić, *Ordo doctorum in celeberrima Facultate neomedica promotorum*, Arhiv HAZU, III d 114.

Перило 1988: F. S. Perillo, Una città chiamata Ljuba: presenza slava a Gioia del Colle, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 51–52/1–4, Београд, 25–53.

Радонић 1953: J. Радонић, Атанасије Стојковић (1773–1832), Београд: *Глас Српске академије наука*, CCXII/2, 97–154.

Ремондино 2011: M. Remondino, Terra, mare e vento: tutto Primitivo, Milano: *Corriere della Sera*, 25.10.

Рош 2000: D. Roche, *A History of Everyday Things: The Birth of Consumption in France, 1600–1800*, Cambridge: Cambridge University Press.

Симон 1913: A. L. Simon, *Bibliotheca vinaria: A Bibliography of Books and Pamphlets Dealing with Viticulture, Wine-Making Distillation, The Management, Sale Taxation, Use and Abuse of Wines and Spirits*, London: G. Richards, Ltd.

Соларић 1818: П. Соларић, *Римлѧни славенствовавшїи* [...], У Будиму: Изъ Печатнѣ Кралѣвско-Мадьарскога Свеучилища.

Стефановић 2007: М. Д. Стефановић, Напомене, у: Д. Обрадовић, *Писмо Харалампију. Живот и прикључења, књига прва*, (прир.) М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 159–192.

Таколини 2000: M. Taccolini, *Fonti per la storia dell'agricoltura italiana (1750–1799)*, Milano: Vita e Pensiero.

Филалетес 1700: *S. Philaletes*, *Der Curiöse und Offenhertzige Wein-Arzt Das ist: Allerhand bewährten Mitteln wie der Wein von der Kelter an sorgfältig zu warten beständig gut zu erhalten in andere Kräuter-Würz- und frembde Weine zu verwandeln und so er ohngefähr zu Schaden kommen ihme glücklich wieder zu helfen sey*, Dresden: Winckler.

Франчони Висполи 1828: G. Francioni Vespoli, *Itinerario per lo Regno delle Due Sicilie*, Napoli: Dalla Stamperia Francese.

Хардинг 1994: J. Harding, *The Oxford Companion to Wine*, Oxford: Oxford University Press.

Чурчић 2002: Л. Чурчић, *Књига о Захарији Орфелину*, Загреб: Српско културно друштво Просвјета.

Шаптал и др. 1801: J.-A. Chaptal, J.-B. F. Rozier, A. A. Parmentier, L. d'Ussieux/Dussieux, *Traité théorique et pratique sur la culture de la vigne, avec l'art de faire le vin, les eaux-de-vie, esprit de vin*, Paris: Delalain fils.

Persida S. Lazarević Di Giacomo

SERBIAN "CELLAR MEISTERS": CONTEXT AND SOURCES

(Summary)

This paper deals with the contexts and the sources of the Serbian "cellar meisters". The texts considered are: Zaharije Orfelin's *Iskusni podrumar* (Vienna, 1783), then *Kratkoe nastavlenije o vozdelaniji vinogradov* (Buda, 1818), which, as is stated in the frontispiece, was written by Ludwig Mitterpacher, and *Teoretiko-praktičeskoe nastavlenije o vinodeliju* (St. Petersburg, 1830), translated by Atanasije Stojković. The German source of *Iskusni podrumar* has already been identified (Keipert, 1990), and in this paper an overview of the contexts and other possible sources for Orfelin's writing will complete the picture. The "Wine Route" is followed through the Balkans and the wine bibliography of past centuries is explored, leading up to the determination of the source of *Kratkoe nastavlenije* and its European and cultural environment, which, in turn, is linked to the Russian text about the production of wine, for which the preface was written by Stojković.

821.163.41.09-1 Дучић, Ј.

Елена И. ДАРАДАНОВА*
Софийски университет „Св. Климент Охридски”
Факултет по славянски филологии, София

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

МЕДИТЕРАНСКИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА

Предмет интересовања у раду су одређени мотиви у поезији Јована Дучића који се читају у вези са Броделовим концептом медитеранизма и поетиком медитеранске лирике. Интерпретације мотива мора, поднева, сунца су разматране у оквиру културног комплекса Средоземља с обзиром на њихове модернистичке особине. Посебан фокус је јадрански град, који се анализира кроз модернистичко и медитеранско анализирање града, као и у вези са Лотмановом тезом о просторним структурама које су организациони центри у тексту, око којих се формирају семантичке мреже. Медитерански град је у Дучићевој лирици разматран у два смера – као практиковани хабитат и као мапа, што је од значаја за врсте симболизације. Истиче се двоструки однос Дучића према тематизацији Медитерана.

Кључне речи: Медитеран, модернизам, Дучић, медитерански мотиви, град.

Према концептуализованом историјском, географском и културном ентитету Средоземља српска култура се ситуира у контекст његовог источног модела. У науци се истиче да у српској култури „процес формирања самосвести о припадању медитеранском кругу део је средњовековне историје и културе” (Новаковић 2013: 458), али стицајем историјских околности био је потиснут да би се у 19. и почетком 20. века поново појавио, уз то у различитим варијантама. Осим очекиване актуализације византијског културног модела у оквиру којег се разматра национална култура и њена специфичност, у доба модерне се Медитеран замишља и као заједнички културни простор у којем се српска култура повезује с Европом, те је интересовање за медитерански запад део нових тенденција и у књижевности, која се у то доба угледа на модерно стваралаштво француских књижевника. Тежњу ка европеизацији националне културе и конкретно књижевности крајем 19. и почетком 20. века обележава занимање за антички и нововековни свет западног Средоземља.

Медитеран се у овом варијетету као тема и као културни контекст књижевности оцртава још у стваралаштву Лазе Костића, које уноси у српску

* elidaradanova@yahoo.co.uk

лирику мотиве повезане с историјско-географским и културолошким поимањем Средоземља. Ф. Бродел (Бродел 2002) у овом историјском ентитету, који се заснива на замишљеном јединству простора, види просторност времена у оквирима и границама његове просторне конфигурације која се остварује полуострвима, острвима, планинама и, наравно, морем као основним центром Медитерана. Визија Јадрана као модела западног Средоземља улази дефинитивно у српску поезију у доба модернизма и суочава се с источним, византијским моделом, који се сматра националним моделом српске културе. Јадран доноси одређену врсту хијерархије вредности, идеја и објеката, чија је интерпретација у зависности од културног контекста периода, а у овом случају она је подређена културно-идеолошким праксама модернизма. Књижевна конвенција која се веже за медитерански концепт у модернистичком дискурсу се истовременно уписује и оспорава. Средоземни простор се као поетска конструкција у модерној књижевности традиционално повезује са Дучићевом лириком. Употреба културно-географских знакова у оквиру специфичних мотива и уопште у процесу метафоризације не само да увршатава ову поезију у појам 'поетски медитеранизам', који одражава комплекс представа, идеја и вредности којима се испољава медитерански поглед на свет, него оцртава нову поетску парадигму, која је веома плодна у српској лирици.

Медитерански контекст читања Дучићеве лирике, као што је познато, не заснива се само на циклусима у којима је Јадран означен. О томе су већ расправљали Д. Хамовић, С. Јаћимовић и многи други истраживачи. У тој се интерпретацији Дучићевог стваралаштва, у оквиру тематски и поетички повезаних текстова, ипак даје предност овим циклусима, јер се тамо Јадран, односно Медитеран, свесно означава као семиотичка референца. То значи да аутор призива одређену врсту читања, проузрокује да се песме смештају у одређени културноисторијски контекст и културне стереотипе. При томе културне ознаке Медитерана и његов пејзаж, према Н. Петковићу, „нису остале само део песничког декора везаног за одређени књижевни стил" (Петковић 2011: 50). Такво мишљење заступа и С. Јаћимовић, која наглашава специфично „активирање сложеног система културолошких аспеката Медитерана", али и упозорава на факат да код Дучића медитеранска тема често постаје „исходиште тананих и тешко ухватљивих симболистичких наговештаја и значења" (Јаћимовић 2009: 366), што одражава и развој ауторове поетике.

Мотиви сунца и мора

Од свих мотива који се препознају у оквиру културне представе о Средоземљу у поезији Дучића свакако су најфреквентнији мотиви мора и сунца који су у основи медитеранског мита, а следе га они који су везани за митологију града. Мотив сунца у песниковој лирици се појављује у многим циклусима, функционише у склопу разноврсних значењских мрежа и као један од емблематичних елемената Дучићеве поетике предмет је снажног

интерпретативног и научног интересовања. Основни смер у разматрању песничке реализације тог мотива је његова метафизичка димензија, на шта упућују радови С. Шеатовић Димитријевић, Н. Петковића[1] и др. Значењска полифоничност сунца се обично повезује са три циклуса – „Јутарње песме", „Сунчане песме" и „Вечерње песме" (на њихов интегритет упозорава Н. Петковић), који су осмишљени као целина и чији средишњи део у називу наглашава базни мотив Дучићеве, као што је дефинише С. Шеатовић Димитријевић, „метафизичке приче" (Шеатовић Димитријевић 2009: 282). Једно од њених тачних запажања је да се мистика дана у српској лирици XX века утемељује у „Сунчаним песмама". У оквиру мистике светлости је интерпретирана и човекова тежња ка спознаји бити и себе. Модернистичка поетика се назире у замени романтичког тражења одговора о човеку и постојању, које је у српској поезији још од Његоша везано за концепт светлости, са сумњом – разумеваном и као проклетство, и као дар. У Дучићевој „Песми" сумња је метафизичког карактера (Делић 2009: 423) те њена пресемантизација у правцу светлосне симболике (сумња-сунце) је у контексту српског модернизма занимљива за истраживање односа са поетичким наслеђем. У том се погледу може разматрати и интерпретација мотива поднева („Подне"), како у оквиру српске поетичке симболике сунца и дана, тако и у складу са модернистичким артикулисањем нирване, које се у европском поетичком медитеранизму 20. века разрађује на темељу традиционалног разумевања зенита сунца, равнотеже дана и осећаја мира, пуноће. У Дучићевој интерпретацији у песми „Подне" мотив се уписује у овај традиционални дискурс. Визија подневног сунца изнад острва иницира огледалну песничку слику у другом делу песме – први песнички пејзаж реферише на стварност и подређен је дескрипцији, а други визуализује пејзаж душе. Дучић се не залаже за типичну модернистичку симболизацију која обликује симбол једино на темељу дескриптивне пејзажне слике, иза које стоји повучени лирски субјекат. У тексту он маркира промену перспективе према интерној слици, која пресемантизацију мотива у правцу модернистичке нирване, односно смирене, неме душе, остварује у контексту одсутности. За разлику од „Поднева" у песми „Лето" мотив функционише у оквиру еротског (познатог и из дубровачке барокне лирике), у чему се препознаје специфика медитеранског сензибилитета и његове књижевне интерпретације, док се у „Сунчаним песмама" мотив сунца у који улази и мотив поднева, разрађује у семантичком пољу разарања и уништавања („Суша", „Сунце"). У другим се текстовима повезује са есхатолошким митом (нпр. у метафори олује сунца у „Путнику").

Мотив сунца-смрти је један од најинтересантнијих мотива у песниковој лирици. Поетичку идентификацију двају концепта песник реализује у распону од традиционалне семантике заласка до симболистичког нагомилавања значења, која се често чак и не могу једнозначно одредити. У амблематичном тексту „Сунцокрета" симболистичка поетика трансформише у другом плану

[1] Н. Петковић, на пример, сматра да је циљ лирских дескрипција у „Сунчаним песмама" да се представи свака појава како „се сама по себи збива" као део „велике, непрозирне тајне постојања" (Петковић 2011).

метафору умирања природе у метафоре одсутности *апсолута* и *идеала* и проклетства света. Тужно око цвета које отвара унутрашњу перспективу први је степен осећајне прогресије која кулминира у метафори просјачког вапаја жреца сунца. Али се поткрај песме лирски субјекат ипак идентификује са светом светлости („Али ће бити у тој смрти / Сва жарка сунца овог света"), у чему се може тражити утицај српске традиције и конкретно – романтичарски гест бунта. У том смислу се могу читати и семантизације албатроса у сонету „Далмација". У принципу, мотив морске птице, који је уобичајен за медитеранску књижевност, Дучић у „Јадранским сонетима" користи претежно у оквиру симболике ноћи – *свилени црни ноћни галеб*, „Слушање"; *црн галеб... насред морских вала*, „Вечерње" (пример супротног означавања можемо наћи у песми „Подне"). У тој ноћној птици су имплицирана како значења оностраности – острво које је упоређено с птицом постаје простор небитка у циклусу „Вечерње", тако и модернистичког концепта тамне (трагичне) лепоте. У сонету „Далмација", удаљавајући се од симболике Бодлеровог албатроса, интерпретацију мотива морске птице песник остварује у значењском регистру српске романтичарске традиције (види „Орао" Ђуре Јакшића, где је слика сунчане птице ситуирана исто у граничном простору). Наговештај ноћи у призору заласка сунца, који активира конвенционална значења умирања и пролазности, призива у читалачкој свести крварећу лепоту заласка код Јакшића („Вече"). Док у Јакшићевој песми, упркос предметном поређењу, сунце ипак припада високом, небеском, у Дучићевој се дистанца између два опозитна света смањује, а чак и брише преко поступне регистрације стања крви сунца („Дими се, и хлади, и мрзне полако"). Код Јакшића је залазак прелаз у простор ноћи, која је, као што примећује Ина Христова, „не само један од 'тамних' мотива романтизма, али [...] и пут према езотеричној спознаји" (Христова 2010: 35, прев. аут.). Код Дучића се иницира метастварност у којој обитава албатрос, која је изван одређености двају света и у којој је релативитет времена и постојања повезан с романтичким концептом духа преко реминисценције на мит о реинкарнацији.

Интерпретације мотива мора код Дучића су разноврсне, неке призивају и еротску компоненту, али је заједничка ознака исконска повезаност мора и човека. Ова повезаност у „Јадранским сонетима" назначава и (делимичну) негацију цивилизацијске културе, симболизоване градом, јер се субјекат измешта изван градске свакодневнице и ситуира у простор природе, у коме је честа идентификација мора и субјекта модернистички гест алтернитета и осећаја неприпадности. Метафоризације субјекта у оквиру нове „митологије" модерног човека, песник остварује на темељу књижевних конвенција, којима припадају семиосфере Медитерана. Културна вишејезичност „јадранских" текстова, која артикулише човеково разумевање света, у различитим периодима европске културне историје типична је, у принципу, за српску лирику модернизма. Дучићева интерпретација морског мотива прекодира културне текстове мора да би остварила нове значењске димензије читања. Море се у циклусу обликује често аудитивним поступком („Слушање"), као метафора гласа душе, да би се евоцирала нова модернистичка симболика

немира („Ноћни стихови”), умуклог гласа или умора, а што указује на лирски субјекат. Док се овај поступак веже за поетику симболизма, у циклусу се претежно запажају доминације морског пејзажа, који је подређен чистој дескрипцији („Вечерње”, „Село”) са често повученим лирским субјектом што маркира и парнасистички утицај („Вечерње”). Традиционална метафоризација мора у контексту медитеранске лирике у значењском кругу кретања, односно пута (живота), у Дучићевом циклусу се трансформише у симболизацију душе, чији је поетски референт у пејзажној слици редукована ознака физичке динамике, насупрот отварању контекста динамике душе, која је претежно фокусирана на регистрацији нијанси одређених стања. Занимљиво је да Дучић у тим текстовима не користи фреквентну медитеранску метафору лађе, која се налази у оквиру тог мотива, чак и ако потражимо њен варијетет у подразумеваном присуству у песми „Село”. Мотив лађе се појављује у другим циклусима, али у различитим семантичким реализацијама (нпр. у „Песми жени”).

Медитерански поглед на свет често постаје основ пресемантизација комплексног мотива мора и копна и, иако се копно у варијантама обале или острва обично чита на разини укућености, као лука, у поезији Дучића оно губи ове семантичке конотације у оквиру модернистичког осећаја изгубљености, а мотив повратка се реализује као пут према непостојању. Та обрнута перспектива промишља традиционална значења на нов начин, те се лука, одосно копно, чита с једне стране као незаштићени, застрашени простор („У луци фар не светли / Где брод мој мирно трули”, „Песма мрака”), или са друге – као простор неприпадности, те се субјекат идентификује са морем и доживљава га као „срећни” простор. Романтичарска се основа интерпретације мотива испољава у комплексној симболици мора и ноћи („Поред воде” и др.), која обично призива конвенционална значења немира, страха од непознатог, али се и у „Јадранским сонетима”[2] семантички оквир помера према конотацијама примирености и уживања у ноћи.

Уколико је море симбол просторне конотације, он улази у Дучићевој дубровачкој лирици у специфичне релације с другим симболом те врсте – градом, тако да се, преко просторне пројекције модерног човека, и један и други пресемантизују на разини опозиције природа : цивилизација.

Мотив медитеранског града

Дефинишући уметност као спој пролазног, случајног и вечног, сталног, у свом виђењу нове уметности Шарл Бодлер повезује искуство пролазног, несталног са градом. Да се Дучић залаже за град као амбијент модерног сензибилитета, видљиво је још у програмском есеју „Споменик Војиславу”, тако да је градски текст у његовом мишљењу алтернатива сеоској књижевности,

[2] Д. Хамовић наглашава да у циклусу „преовлађују управо вечерњи и ноћни предели мора” (Хамовић 2013: 144).

као што примећује И. Негришорац (Негришорац 2004: 548). У том правцу коментарише есеј и С. Владушић, који види у песниковој визији града „идеал, у који су укључене и вредности као што су лепота, цивилизованост, отменост, рационалност" (Владушић 2013: 355) и разматра га у вези са жељом удаљавања од романтичарске парадигме српске књижевности и приближавања другом типу вредности.

Уколико град генерише парадигме савременог субјекта**,** у медитеранској лирици Дучића бисмо могли реконструисати специфичан субјекат који се доследно не уклапа у Броделов поетички модел. У Дучићевим песмама душа ретко „кипи", основно расположење лирског субјекта је сета, туга, чемер. Модернистички осећај дисконтинуитета припада не само субјекту, него и граду. Стечено искуство о пролазности, о току времена, о неповратности песник приписује и Дубровнику. „У том погледу Дучић сматра 'душу' града аналогом модерне свести. Уколико је идентитет места уско повезан са персоналним идентитетом" (Линч 1981, 1982), измичући идентитет Дубровника одговара осећају модерног субјекта.

Дучићев се Дубровник може разматрати и као симболички, и као социјални простор, у контексту визије полиса медитеранске културе, која град осмишљава противречно – од утопије до простора социјалних антагонизама. Симболистички дискурс артикулише град преко фланеризма (који је можда и презумптиван што се тиче сонета у којима је Дубровник означен) и топос је обично негативно осмишљен.

Модернистички концепт сабласног града који моделира модерну свест се огледа у неколико песама циклуса „Јадрански сонети". У њима се урбани простор означава једино маркерима Дубровника, тј. готово се не конструише као физички простор, већ се песничка слика обликује на основу проматрања и семантизације природних феномена у функцији корелата субјекта. Модернистичка симболика града се препознаје у доживљају природе. Он је присутан на позадини текста као моделатив одређене врсте сензибилитета. Насупрот томе, у „Дубровачким поемама" се обликује претежно као социјални простор који је у специфичним текстуалним релацијама с његовим симболичким дискурсом.

У Дучићевој лирици средоземни град неретко функционише као метафора прошлости, у чему се назире утицај француске књижевности, свакако парнасоваца, који у другој фази замењују култ према антици интересовањем за ренесансу и барок. У том погледу присуство културног текста Дубровника Дучићев је избор за алтернативну прошлост, односно културу, којима се песник приближава модерним европским тенденцијама. Јадрански град и његова околина имају и посебну функцију базног, темељног текста оног вечног о којем говори Бродел, а на којем се изграђује слика пролазног, несталног, тренутног. Он се у лирици Дучића реализује, осим као топографирање (конструисање физичких димензија), још и као симболичка представа – у ширем схватању не само као објекат, него и као апстрактни појам са којим се пореди овај објекат. Дубровник има свој смисао, створен историјом и културом, чији је контекст увек у позадини песме и утиче на њено читање. Песников

се град замишља и као аристократски простор (а овај стереотип је у складу с дискурсом уметничког аристократизма), тако да се Дучићевом отменом академизму[3] Дубровник прикључује и као квинтесенција аристократизма и високих вредности, што улази у идеологеме и митологеме идентитета. Насупрот томе, у есеју о Иви Војновићу град се негативно осмишља и ова се двострука перспектива може уочити и у циклусу сонета, и у „поемама". Ипак је у неким текстовима Дучићев занос отменом културом пресуднији. На пример, „Дубровачки мадригал" се може читати у контексту куртоазне лирике, настале у оквиру градске културе, као модернистичка актуализација лирског дискурса ренесансе, барока, па чак и романтизма. У песми се постепено открива контекст куртоазног геста преко ситуирања у одређено место (код Кнеза на балу) и маркера хабитуса аристократије. Читав текст је усмерен према поенти поклоњене песме („Један тужан сонет на вашу лепезу"). Занимљиво је да Дучић релативизује контекст у којем се у песми одвија љубавни ритуал помоћу еклектике културних знакова – откривамо неколико временских и културних слојева обележених одећом, темама разговора или плесом. Тиме аутор даје универзализовану представу о аристократији и њеном хабитусу преко модела отменог љубавног понашања, при чему актуализује мотив рафинираног служења, односно дивинизоване даме. У том се погледу песма може разматрати у правцу двоструке ритуализације и сакрализације – љубави/лепоте и уметности.

Ритуализација и декоративност љубавног дискурса могу се уочити и у песми „Лето", где пејзаж функционише као декор слике женске лепоте, при чему се слика жене метонимизује косом и венцем, што се препознаје као петраркистичка конвенција и повезује се с културом западног Медитерана. Визуализација се остварује на начин технике *art nouveau* са наглашеном орнаменталношћу, а уз то се призива еротска компонента у дионисијевском читању лика. Слика, уствари, представља антипод жене из „Мадригала" и Дучић свесно напушта симболички простор града да би сместио ову чулну визију у околину, у топос Дубровачке жупе. У овој интерпретацији љубавног мотива могли бисмо свакако тражити и угледање на дубровачку лирику петраркизма.

Сасвим другу функцију имају топоси у епиграфима у циклусу „Јадрански сонети", тачније – у песмама као што су „Јутарњи сонет", „Ноћни стихови", „Поред воде". Ове песме можемо разматрати као когнитивну мапу, у којој је регистрован не само фрагмент субјектове представе о животу, него и сећања и емоције повезане с одређеним местима преко којих се конструише град. Паратекстом Дучић повезује устаљену представу урбаног простора, репрезентовану топосом, и субјективну, у којој је доминанта субјективног искуства подређена модернистичком сензибилитету, што утиче на специфичну симболизацију. Топос је сцена на којој се одвија реализација субјекта, односно, простор је форма доживљења јаства.

---

[3] Андерсон примећује да се снажно формализовани академизам појављује у државама с доминирајућим аристократским класама (Андерсон 1998).

Топос генерише у лирском тексту сложену мрежу значења која је специфично индивидуална (тиме се просторна структура јавља организацијским центром (Лотман 1998), при чему структура топоса функционише као језик који изражава друге односе у тексту, а сам град, по Лотману, постаје семиотички организујући елеменат (в. Исто)). Дучићев поступак пресемантизације устаљених текстова урбаних знакова – зграде, места, у смеру субјективних асоцијација, које су ефимерне, моменталне, је лако уочљив, а тиме и песник сам остварује модернистички захтев према уметности. Топос не функционише само као одредница града, већ и као подстицај индивидуалних значења. Фокус се измешта од односа тела према локалном простору. Тело као да нестаје у песничкој слици на рачун субјективних асоцијација. Епиграфима аутор не само мапира простор Дубровника, места су истовремено и оријентири (Линч 1981) и кључеви поимања града преко модернистичке свести о пролазности.

Де Серто каже да „човек насељава само сабласна места" (Де Серто 1984: 108). У том погледу могли бисмо тврдити да је Дучићев град управо сабласно место, које је потпуно изгубило ауреолу хелиополиса и његовог осмишљања у медитеранској култури, замењујући их новом модернистичком митологијом града.

Употреба знакова града не само као иницијатора метафоризације субјекта, него и у функцији емотивног мапирања, карактеристична је за ову лирику, али осим као мапа, Дубровник се реализује и као хабитат, као свакодневица у циклусу „Дубровачке поеме". У анализи ових текстова требало би обратити пажњу на специфичност песниковог топографирања Дубровника. Обликовани књижевни простори у „поемама" често референцирају на реалне просторе који се конструишу помоћу познатих оријентира града, као што су Страдун, Кнежев двор, Катедрала Велике Госпе. Сатирички дискурс повезује ове културне знакове, односно њихово симболичко читање, са уображеном свакодневицом тако да њих тривијализује одузимајући значења повезана са дубровачким митом. Типичан пример је топос цркве. У песми „Дубровачки арцибискуп" се сакрални простор, у који је укључена слика гроба архибискупа, тривијализује понашањем верника у цркви и референцама према приватном животу.

Сатиризација морала Дубровчана из 17. века се остварује на разини супротстављања репродукованог дискурса о себи, који је друштвено прихваћен, и ситуација приватног живота. У „Дубровачким поемама" се двоструки етички стандарди аристократије често репрезентују преко мотива неверне жене. То се може препознати у „Дубровачком арцибискупу", а у „Дубровачком сенатору" је средишњи мотив. У овом је тексту прича просторно ситуирана у три топоса – породичну кућу госпара Саба, Кнежев двор (Велико веће) и Страдун, који се саодносе с пројекцијом мотива на разинама приватног и друштвеног живота. Уместо очекиване представе о граду као простору хришћанских вредности, поеме простор Дубровника антиципирају као простор деградације и лажног морала, рушећи познате идеологеме и митологеме. Дучић се вероватно ослања на сатиричку традицију дубровачке књижевности из 17. и 18. века, у којој се негативна визија града појављује

у шаљивим или сатиричким песмама, као „svojevrsna protuteža ozbiljnom i uzvišenom *laudatio urbis* (Плејић Поје 2012: 76). Притом се реализује представа о театралности града – дојам о сценској конструкцији је врло снажан, театрализација је наглашена[4], што се може приметити и у другим „поемама". Зграде и улице су управо декор у коме се одвија приватни и социјални живот људи. Тиме се не само конструише друга представа о Дубровнику насупрот доминирајућој књижевној митологеми, него се и град означава као ексцентрични простор.

Према семиотичкој концепцији Ј. Лотмана (Лотман 1984: 30–45), Дубровник је типични ексцентрични град и припада лиминалном простору – налази се на крају културног простора, на обали мора. Познато је да Лотман види у том типу града иницирање опозиције природно : неприродно те сматра да се он интерпретира на двоструки начин: „као победа разума над елементима" и „као искривљавање природног поретка" (Исто), с чиме се повезује и идеја о пропасти. У раним нововековним текстовима, насталим у Дубровнику, град се интерпретира као остварена утопија, у оквиру митологије хелиополиса, и тиме се уписује у тип концентричног града, који се идентификује са државом и центром света. Али у Дучићевим песмама се чешће реализује као ексцентрични простор преко идеја неприродности и припадности прошлости, у чему се огледа декадентна митологија пропасти.

***

У закључку можемо забележити двоструки однос Дучића према тематизацији Медитерана. Песник се ослања на културолошко поимање Средоземља и ситуира знакове и мотиве у њихов уобичајени контекст, у семиосферу Медитерана, у којој се одвија њихова пресемантизација у песничком тексту и бинарност Средоземља се артикулише преко откривене нове осећајности у перципирању света. Друга је перспектива иницијална негација цивилизацијске прошлости, која се репрезентира у процесу демитологизације велике приче о граду, ма како Дучићев носталгични сентимент био уочљив.

ЛИТЕРАТУРА

Андерсон 1998: Б. Андерсън, *Въобразените общности: Размишления върху произхода и разпространението на национализма*, София: Критика и хуманизъм.

Бродел 2002: Ф. Бродель, *Средизимное море и средиземноморский мир в эпохе Филиппа II*, Пер. М. Юсим, Москва: Языки славянской культуры.

[4] Јунак се обликује у типу комичког (фарсног) карактера, а тема из свакодневице уклапа се у врсту тематике пучког комичког позоришта.

Владушић 2013: С. Владушић, Транзиција као прелаз од културе полиса у културу мегаполиса, Београд: *Култура – часопис за теорију и социологију културе и културну политику – Култура у транзицији*, бр. 140 (2013), 354–363.

Делић 2009: Ј. Делић, Поглед с међе. Тема смрти у пјесништву Јована Дучића, у: Ј. Делић (ур.), *Поезија и поетика Јована Дучића.* Београд/Требиње: ИКУМ/УФ/Дучићеве вечери поезије, 415–432.

Де Серто 1984(88): M. de Certeau, Walking in the City, у: *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 91–110.

Јаћимовић 2009: С. Јаћимовић, Медитерански мотиви у поезији Јована Дучића, у: Ј. Делић (ур.), *Поезија и поетика Јована Дучића.* Београд/Требиње: ИКУМ/УФ/Дучићеве вечери поезије, 365–388.

Кунчевић 2015: L. Kunčević, *Mit o Dubrovniku: diskursi o identitetu renesansnoga grada*, Zagreb/Dubrovnik: HAZU.

Линч 1981: K. Lynch, *A Theory of Good City Form*, MIT Press.

Линч 1982: К. Линч. *Образ города*, Москва: Стройиздат.

Лотман 1984: Ю. М. Лотман, Символика Петербурга и проблемы семиотики города, у: *Семиотика города и городской культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам*, XVIII, 664, Тарту, 30–45.

Лотман 1998: Ю.М. Лотман, *Структура художественного текста*,
(<http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/sht/> 20.08.2015)

Негришорац 2004: И. Негришорац, Видокруг експлицитне поетике Јована Дучића: књижевни програм као жанр, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LII, св. 3, 539–559.

Новаковић 2013: Ј. Новаковић, Медитеранска надахнућа у српској поезији XX века: компаратистичка перспектива, у: С. Шеатовић Димитријевић, М. Р. Лето, П. С. Лазаревић Ди Ђакомо (ред.), *Acqua alta, Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: ИКУМ, 435–453.

Петковић 2011: Н. Петковић, *Словенске пчеле у Грачаници/Антологија српске књижевности* (<www.ask.rs.>10.09.2015)

Плејић Поје 2012: L. Plejić Poje, *Zaman će svaki trud. Ranonovovjekovna satira na hrvatskom jeziku u Dubrovniku*, Zagreb: Disput.

Хамовић 2013: Д. Хамовић, Дучићев мит о Средоземљу или ширење оквира српске културне самосвести, у: С. Шеатовић Димитријевић, М. Р. Лето, П. С. Лазаревић Ди Ђакомо (ред.), *Acqua alta, Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: ИКУМ, 143–160.

Христова 2010: И. Христова. Нощните символики на Джура Якшич, Нови Сад: *Serbian studies research*, God. 1, br. 1 (2010), 29–39.

Шеатовић Димитријевић 2009: С. Шеатовић Димитријевић, Метафизички циклуси у поезији Јована Дучића, у: Ј. Делић (ур.), *Поезија и поетика Јована Дучића. Зборник радова*, Београд/Требиње: ИКУМ/УФ/Дучићеве вечери поезије, 415–432.

Elena I. Daradanova

MEDITERANEAN MOTIVES IN POETRY OF JOVAN DUCIC

(Summary)

The article deals with the interpretation of tree of the main motives in „Adriatic" poetry of Jovan Dučić which is seen as a part of his poetic mediteranism. Analysis is also focused on their function as an initial semiotic signs of Mediterranean culture as well as a poetic representation of modernistic sensibility and point of view in which new possible meanings may be identified. The object of special interest is the lyrical realizations of the city.

821.163.41.09-1

Бојана С. СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 12. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СРПСКИ РОМАНТИЧАРИ И ДИСОВЕ НИХИЛИСТИЧКЕ ВИЗИЈЕ

У раду ћемо осветлити континуитет нихилистичког искуства оличеног у појединим карактеристичним песничким сликама и метафорама („мртво време", „мртво небо") на примеру поезије српских романтичара (Бранко Радичевић, Јован Јовановић Змај) и Војислава Илића у доцнијим апокалиптичким и нирванистичким визијама српских модерниста, особито Владислава Петковића Диса.

Кључне речи: српски, европски романтизам, антологије, симболизам, модернизам, нихилизам, апокалиптичке визије.

Када је реч о природи, структури, компаративним аспектима и естетским дометима српског романтизма који је у историјском и филолошко-поетичком смислу утемељен у Вуковој књижевно-језичкој реформи, мишљења у научно-стручној и песничкој јавности су још увек подељена, каткада заоштрена до радикализма, каткада у извесном смислу недоречена, па чак и конфузна. Довољно је само погледати три, можда, најутицајније антологије српског песништва прошлога века: *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића из 1911. године, *Антологију српске поезије* Зорана Мишића из 1956. године и *Антологију српског песништва XIII–XX века* Миодрага Павловића из 1964. године. Критеријуми за вредновање песника овог правца или стилско-књижевне формације у српској књижевности, како у целини, тако и у погледу појединачних песама, прилично се разликују[1]. У Поповићевој антологији, где се српско песништво дели на три хронолошка одсека и први, романтичарски означава одредницом „после 1840", Јован Јовановић Змај стоји изузетно високо, јер се по укупном броју песама двадесет две (22) налази одмах иза Јована Дучића, који је заступљен са тридесет три (33) песме, а испред Бранка

* bojana.shine@gmail.com

[1] Опширније смо о томе писали у раду „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века", у: *Распони модернизма*, Нови Сад: Академска књига, 2011.

Радичевића, Његоша, Ђуре Јакшића и Лазе Костића, али и Војислава Илића, Милана Ракића или Алексе Шантића.

У Мишићевој по много чему превратничкој *Антологији српске поезије* која почиње Стеријом и Његошем, а завршава се његовим савременицима Миодрагом Павловићем и Васком Попом, Лази Костићу припада можда кључно место са осам песама, баш као и Растку Петровићу. Занимљива је ауторова реафирмација Бранка Радичевића (заступљен са шест песама, делимично Змаја и Ђуре Јакшића, по пет песама). Најгоре су, као што је познато, прошли песници српске модерне (посебно Јован Дучић и Милан Ракић), изузимајући Владислава Петковића Диса и његовог претходника Војислава Илића. Вреднујући у песништву пре свега имагинацију и ирационалне визије, као и доследан језички експеримент, а одбацујући формализам и естетизам Дучића и Ракића, Мишић је унеколико трасирао авангардни потенцијал модерне српске поезије прошлога века, чији је родоначелник био Лаза Костић, песник на размеђи (пост)романтизма и симболизма. Већ 1961. године, у прилогу „Лаза Костић као артист и зачетник модерне поезије", Драгиша Живковић примећује „да је проблем језика играо врло значајну улогу у његовом песничком стварању и да је конкретно решавање тога проблема такође говорило ако не о модерним теоријама магије језика у поезији (Новалис, По, Бодлер, Маларме), а оно свакако о једној новијој оријентацији у схватањима песничког језика" (Живковић 2004: 254).

Општа намера или регулативни критеријум Миодрага Павловића у његовој, сада већ чувеној синтетички и дијахронијски заснованој антологији,[2] састоји се у избору песама које носе печат дубине доживљаја и рефлексивности што воде у сазнање. Залаже се за песнике и песме који проговарају о основним питањима индивидуалне и колективне егзистенције, изразом који сматра делотворним и зрелим (Павловић 1964: XV–XVI). Можда бисмо се највише могли спорити са Павловићевим виђењем и општом оценом *романтизма* у српској књижевности, као и његове структуре и домета: „Велика амбиција стварања посебне националне књижевне формуле у романтизму показала се као химера, као идеал који је почео да бива кочница нашем даљем књижевном развитку" (Павловић 1964: XXXV). Аутор затим помиње избегавање термина *романтизам* у нашој књижевној науци, иако није сасвим јасно на кога се то односи. Такође, изричући оштре оцене о прихваћеном концепту Вуковог романтизма који је „веома скупо стао српску књижевност" (Павић 1983: 285) један други истраживач, Милорад Павић, у скупини песника познатих као *Тршћанска школа*, односно аутора који су били у непосредном додиру са француском и италијанском књижевношћу, види аутентичне српске предромантичаре који су остварили један целовити „романтизам пре Вука" (Павић 1983: 285).

Можда би најбољи аргумент Павловићевом и Павићевом потцењивању целокупног српског романтизма, односно једне његове сужене рецепције,

[2] Миодраг Павловић је у своју *Антологију српског песништва XIII–XX века* у прво издање из 1964. године унео укупно осамдесет два (82) аутора од Светога Саве до Јована Христића. У наредним издањима, тај број се повећавао, да би песник, најзад, укључио и примере усмене лирике.

био став Ивана В. Лалића изнет у његовом антологијском тексту „О поезији Војислава Илића". У њему је Лалић, поводом наведених ставова, полемисао са Милорадом Павићем: „Када је реч о српској поезији, његов (Павићев, прим. аут.) суд не доводи у сумњу само Лаза Костић (својим најбољим песмама из шездесетих година прошлог века), него и најбоље песме Бранка Радичевића, Змаја и посматрано из одређене визуре, Војислављевог достојног антипода, Ђуре Јакшића" (Лалић 1997: 33)[3].

Миодраг Павловић пре свега истиче популарност наших романтичарских песника, док о поезији Лазе Костића, упркос недостацима, истиче да она „стоји као једно раскршће наше песничке традиције". Даље се указује на Костићеву везу са старијом традицијом (Лонгин, Димитрије Кантакузин), али и са модернистичком и савременом (Радомир Продановић, Васко Попа), што је најбољи и највреднији део Павловићевих увида о дијахронијским квалитетима српског романтизма. Остали песници прошли су прилично лоше, иако је многе од њих касније, у својим есејима, управо сам Миодраг Павловић заправо рехабилитовао (пре свега Змаја и Радичевића). Занимљиво је да у овом одељку нема ни речи баш о Бранку Радичевићу и његовим везама ни са старијом, ни посебно с новијом, модернистичком песничком традицијом XX века. Ипак, Павловићев суптилан и убедљив избор Радичевићевих и особито Змајевих лирских песама, у потпуности демантује оцену изречену у предговору.

Оно што нас превасходно занима јесте управо специфично наслеђе које су поменути српски романтичари, на првом месту Радичевић и Змај, изузимајући Костића, оставили као неку врсту поетичког континуитета са модерном поезијом наредне епохе. Нихилистичко искуство оличено у сликама мрака и „тавнине", „мртвог времена", „мртвих дана", „мртвог неба" повезује Радичевића и Змаја са српском модерном, у првом реду са још једном преломном песничком фигуром, а то је Владислав Петковић Дис. Наравно, у том контексту, свакако ћемо се осврнути и на улогу коју у артикулацији модерног поетског сензибилитета и тзв. апокалиптичких визија или песама о смаку света особених за симболисте и потом експресионисте, има и Војислав Илић (Павић 1985: 215).

У Бранковој поеми „Туга и опомена", у којој је већ уочена новалисовска идентификација звучног присуства, односно одсуства мртве драге (Поповић 1974: 178) занимљиво је да јунак у тренутку зрелог лета, или на његовом измаку, почиње полако да осећа како се нешто мења у његовом односу према старом завичају и вољеној жени. То га уједно интуитивно опомиње да се тамо дешава нешто загонетно и готово мистично, па он одмах, веома узбуђен, креће назад. Истовремено, отпочиње јесен са својим маглама и јутарњим мразем, а ови описи сасвим злослутно наговештавају надолазак „мрака, таме" која ће испунити његово срце пошто сазна да му је драга умрла. Следи прилично изненадни *повратак кући и сазнање о смрти драге*, као

[3] У свом изванредном огледу из 1981. године О поезији Војислава Илића, у: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића*, књ. 4, прир. А. Јовановић, Београд: Завод за издавање уџбеника, 1997, 33.

последица ирационалне слутње (36–45) – *сан и визија мртве драге* (46–56). Особито је важно *њено обраћање драгом* (57), јунаково *захваљивање Богу* и *трезвено помирење са судбином* (58–60).[4] У станцама 36–44 на различите начине се акцентују мотиви замирања и пролазности живота, што је праћено појачаним страхом лирског јунака од превласти мрака над светлошћу, односно доласка „тавнине" без сјаја:

> У мени срце једва што је тукло,
> Красоту око не гледаше плама
> Вечерње небо штоно је обукло;
> **Пред њиме бија светла нека тама,**
> И тавнило је свет ми то одвукло,
> Баш цео свет, и оставило м' сама:
> **Грдоба празна, ја у њој зрно пра, –**
> **Големи, језни мене проће стра'**.[5]
>
> (Радичевић 1924: 207)

Оксиморонска метафора „светле таме", метафоричка синтагма „грдоба празна" поред које се лирски јунак осећа смртно угроженим несумњиво припада стилско-реторичком репертоару тзв. „апокалиптичких песама" које је у својој симболистичкој фази после 1888. године писао Војислав Илић („Кад се угаси сунце", „Последњи дан"), односно доцније Дис у „Нирвани" и „Јутарњој идили". Ево уводних стихова из песме „Последњи дан":

> Под чудним знацима освану данашњи дан. Небо
> је суморно било.
> И сјајни точак свој, на бурном исходу своме
> Задржа вечност тавна. Сву земљу, природу целу,
> Мртвачки прожма мир и густа обузе тама.
>
> Ах, судни освиће дан!
>
> (Павловић 1964: 138)

Други карактеристичан пример је Бранкова елегија „Болесников уздисај", у којој се појављује метафоричко-симболичка идентификација смрти са вољеном женом, вечном изабраницом његовог срца. Ова компонента прибавља том тексту несумњиву димензију загробне, мистичне трансценденције, тако карактеристичне за све песнике који су обрађивали познати топос „мртве драге".[6] Смрт се тако доживљава интимно и присно, као својеврсна „невеста у црном", која их ослобађа од физичке болести, јада и агоније овога света.

Структура Бранкове елегије „Болесников уздисај" почива на ефектним реторским питањима која функционишу као нека врста трансформисане и

---

[4] Опширније смо анализирали поему „Туга и опомена" у раду „Културолошки одјеци бидермајера у песништву Бранка Радичевића", у: *Распони модернизма,* Нови Сад, 2011.

[5] Подебљања стихова су наша.

[6] Један од типичних романтичарских топоса у европском и светском романтизму (Новалис, По, Китс), а уједно и код српских романтичара Радичевића, Змаја и Костића. Занимљиво је да се уместо мртве драге код Ђуре Јакшића појављује дух мртве мајке.

модернизоване словенске антитезе. У песми која садржи 12 стихова писаних неправилним лирским десетерцем, упитни исказ појављује се укупно шест пута и сугерише нестанак светлости, гашење сунца и заустављање времена скотураног у змију, почетак у крају, тзв. „мртво", или „нулто време" Илићевих позних песама и особито поменутих Дисових песама:

.....то мре васиона,
Земља, њено време. Умираху боје,
С њима душе људи и гробови њини.
(Павловић 1964: 173, „Јутарња идила")

Ту су били умрли облаци,
Мртво време с историјом дана,
Ту су били погинули зраци:
Поглед мртав и празан дубоко.
(Павловић 1964: 179, „Нирвана")

Радичевићевог лирског јунака осећање успоравања времена које му притиска груди прожима хладноћом леденог гроба. Навешћемо карактеристичан део:

Је л' то време што је посустало,
Што с' не миче, што л' се скотурало
Као змија на мојим прсима?
Ал' је хладно, ух, ал' ми је зима!
Кад корачам, је л' ово земљица
Што л' шобоће к' о каква гробница?
Слушај, слушај, је л' ме когод звао?
Она, она – брже, што сам стао?[7]

У овој песми глас Бранковог лирског јунака потпуно је поунутрашњен, односно интериоризован с обзиром на најприснији доживљај готово физичког приближавања и додира смрти, којој као да хрли у сусрет. Овде више нема ни романтичарске реторике, типичног јадиковања и ламентације која су одликовала у извесној мери елегију „Кад млидијах умрети". То убрзано, грозничаво проницање у оностранo, песниково бунцање на граници сна и јаве, обраћање неодређеном адресату („Слушај, слушај, је л' ме когод звао?"), једначење земље по којој хода с одзвањањем гробнога мртвила – сведоче да је Радичевић несумњиво достигао онај степен зрелог, високог романтизма. Њега одликује прекорачење ка смрти и ништавилу, као и објективизација слутње смака света који се у свом радикалном, тоталном виду јавља код Диса.

Код Јована Јовановића Змаја мотив превласти ноћи и таме, свет виђен као негативни тоталитет наговештен је на различите начине најпре у *Ђулићима,* а потом чешће у *Ђулићима увеоцима.* Позната XIV песма из *Ђулића* настала је, према Миодрагу Павловићу, највероватније под утицајем 16. песме из *Лирског интермеца* (1822) Хајнриха Хајнеа „Liebste, sollst mir heute sagen",

[7] Подебљања су наша.

где се у завршној строфи Змајево разрешење лепоте драге битно разликује од Хајнеовог (Павловић 1981: 153). Код Змаја слутња сна и јаве и њихова измена као да су сан неког чудовишта или злодуха који сања овај свет и нас у њему. Притом је удео ирационалности у артикулацији таквог доживљаја кључан и за ову и за неке друге Змајеве песме, а примицање ништавилу и гашење овоземаљских обриса готово на дохват руке:

Љубим ли те... или ме и нема,
Или тебе, – нас ни једно нема;
Љубим ли те... или нема света,
Нема сунца, ни росе, ни цвета,

Већ све тмина, што је пако меси,
А по тмини витлају се беси,
А међ њима прабесина спава –
Моју љубав у сну измишљава.
(Змај 1930: 17)

Снага љубавног доживљаја развија се до поништавања лирског јунака и/или драге, а поступком градације слика се преноси и на виши, универзалнији ниво престанка света. Дис би метафорички рекао „престанак јаве" и суочавање са првобитним мраком, тмином пакла у коме се, сасвим у романтичарском стилу, боре његове силе.

У циклусу, односно збирци *Ђулићи увеоци*, песниково блиско, готово физичко суочавање са смрћу дало је неколико изванредних песама које посредују нихилистичко искуство лирског субјекта и према Миодрагу Павловићу означавају праве „програме ирационализма у нашој поезији" (Павловић 1981: 156). О Змајевом реалном, готово свакодневном суочавању са смрћу, и у приватном, али и у професионалном животу, Павловић каже следеће: „Контемплацијом смрти Змај је долазио до својих етеричних песама, до своје спонтане метафизике, до свог сањарског визионарства. Смрт је била изазивач његове песничке ирационалности. Смрт је за њега отварала врата једном другом и друкчијем спрегу елемената стварности, и тај нови спрег био је област највишег песничког надахнућа Змајевог" (Павловић 1981: 155–156). Тако се на почетку уводне песме збирке *Све што даље време хити* лирски субјект препушта оностраном зову својих најдражих, који му се „чине неумрли". Следе слике привиђења мајке, оца, сестре, жене, деце, а лирски субјекат слива се са њима у вечној светлости, где се више не разазнаје да ли је сусрет у сну или на јави. Све до момента када песнички глас свесно констатује:

Кроз смрт само ваља проћи,
Па ћу с' и ја с њима слити,
Ако л'тамо нема ништа?!
– И тад ћемо једно бити.
(Змај 1930: 84)

Лирски субјекат сасвим јасно исказује хришћанску и православну идеју о рају, о једном другом, вишем свету у коме ће се поново срести са својим вољенима. Смрт се поима као еластична, готово прозрачна мембрана кроз коју треба проћи као кроз ходник светлости. Ипак, сумња модерног субјекта у ову општеприхваћену истину под утицајем Шопенхауерових и Ничеових идеја да тамо, с ону страну ничега нема, несумњиво је нашло изузетног одјека у овој Змајевој песми. Мисао о сједињавању у ничему, у ништавилу, једнако као и на месту где се више не осећа болни терет живота, призива Стеријина „надгробија", али и Војислава Илића и његову сталну „комуникацију" са духовима и светом мртвих.

Питање *апокалиптичког знања* можда је централно питање Војислављевог симболизма и модернизма. Све те поворке мртваца које пролазе „чудним пределом неким" („Химна векова"), уједно извлаче на површину потиснуто, подсвесно знање песничког субјекта, односно формализују његове снове. Архетипско несвесно артикулише се тако кроз сећање и кроз најаву нечега драматичног, што ће се извесно догодити, али се само личном, субјективном слутњом назире. На трагу испитивања Николе Мирковића о „предсмртним слутњама" Илићевим (1928), Милорад Павић је као једну од главних симболистичких одлика његове поезије после 1890. године навео следеће: „Илић има, тематски гледано, једну важну упоришну тачку – он обрађује једну од тема које се сматрају типичним за симболисте – смак света (Павић 1985: 215). О тематизацији „великог шума" (Иванић 1996: 195) света и апокалиптичких визија пише и Душан Иванић, констатујући да је Илић у српску поезију унео реквизите бодлеровског „цвећа зла" и сплина, превазишавши тиме чисто парнасовски тип поетске слике. Последње и најбоље Илићеве песме поред ових поменутих „Кад се угаси сунце", „На развалинама куле Северове", „Запуштени источник" несумњиво илуструју изнета аутопоетичка начела из програмске песме „Клеон и његов ученик" (1892).

Међутим, овде није само довољно говорити о пројицирању душевности у пејзаж, односно о његовој субјективизацији, већ о једном другачијем, назвали бисмо га *оничким, лунарним* песничким поступком сугестије неухватљивих и магловитих слика које имају свој временски корелатив. Поунутрашњено време код Илића, као и доцније код Диса (а могуће је поменути и неке друге песнике српске модерне, нпр. Милету Јакшића или Велимира Рајића)[8], увек указује на *метафизику пролазности*, с тим што је код Војислава још увек присутна унутарња егзистенцијална драма лирског субјекта. У Дисовој поезији, међутим, „ствари губе своје обрисе", а песник се сам исказује као „боја пролазности ствари", као есенцијална нијанса, знак саме пролазности. Нирванистички празно слепило и глувоћа дезинтегришу и саму песничку фигуру, која је – готово потпуно дислоцирана код Диса – код Илића још увек присутна, али на посредан начин. Једино песма „Последњи дан" јесте у том смислу деперсонализована и написана у снажном реторичком

[8] Упоредити нпр. песме „Завет" Велимира Рајића или „Голгота" Милете Јакшића из *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића.

замаху доласка „анђела смрти”, у чему подсећа на експресионистичке лирске пророчке објаве:

> И само један глас пространство потреса широм,
> Глас вечне правде то је. Анђео смрти се ближи,
> И неми његов ход очајни ударци славе:
> Стрепи од гнева тог, јер бог се у гневу стреса!

Сасвим нетипична слика за Илића у погледу жестине емоција. Рекли бисмо, и тиме закључујемо овај нацрт за обимније истраживање: много је ближа „Спомену на Руварца” Лазе Костића и његовој повишеној, успламтелој дикцији, него његовој властитој, преовлађујућој и препознатљивој меланхолнично-лунарној атмосфери. У песмама фантастичко-апокалиптичког набоја какве су нпр. „Кад угаси се сунце”, „Химна векова” или „Последњи дан”, које су пак, наглашено субјективизоване, ови мотиви Илићу служе да би њиховом поетском транспозицијом сугерисао једно посебно расположење предсмртне визије, кошмара и лудила, што га несумњиво приближава Сими Пандуровићу и особито, како је већ наглашено, Владиславу Петковићу Дису. Овде се песнички језик преображава у мелодију слутње и наговештаја граничних стања, у карактеристичним поетским сигналима којима Војислав Илић уводи читаоца у своју личну драму, његове „немирне душе неопевани јад”, како то каже у завршној строфи песме „Кад се угаси сунце”.

ЛИТЕРАТУРА

Иванић 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска.

Јовановић Змај 1930: Ј. Јовановић Змај, *Ђулићи и Ђулићи увеоци*, Београд: Српска књижевна задруга.

Лалић 1997: И. В. Лалић, О поезији Војислава Илића, у: Иван В. Лалић, *Дела*, прир. А. Јовановић, књ. 4, Београд: Завод за уџбенике, 31–42.

Мишић 1956: З. Мишић, *Антологија српске поезије*, Нови Сад: Матица српска.

Павић 1983: М. Павић, *Рађање модерне српске књижевности – Предромантизам*, Београд: Српска књижевна задруга.

Павић 1985: М. Павић, Симболизам Војислава Илића, у: *Историја, сталеж, стил*, Нови Сад: Матица српска, 187–234.

Павловић 1964: М. Павловић, *Антологија српског песништва XIII–XX века*, Београд: Српска књижевна задруга.

Павловић 1981: М. Павловић, Поезија Јована Јовановића Змаја, у: *Есеји о српским песницима*, Београд: Вук Караџић, 144–168

Поповић 1936: Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.

Поповић 1974: M. Popović, *Romantizam*, knj. I, Beograd: Nolit.

Радичевић 1924: Б. Радичевић, *Сабране песме*, предговор Б. Миљковић и М. Павловић, Београд: Српска матица и Српска књижевна задруга.

Стојановић Пантовић 2011а: Б. Стојановић Пантовић, Културолошки одјеци бидермајера у песништву Бранка Радичевића, у: *Распони модернизма*, Нови Сад: Академска књига, 53–65.

Стојановић Пантовић 2011б: Б. Стојановић Пантовић, Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама XX века, у: *Распони модернизма*, Нови Сад: Академска књига, 198–218.

Живковић 2004: Д. Живковић, Лаза Костић као артист и зачетник модерне српске поезије, у: *Српска књижевност у европском оквиру*, прир. Д. Иванић, Београд: Српска књижевна задруга, 245–257.

Bojana S. Stojanović Pantović

SERBIAN ROMANTIC POETS AND NIHILISTIC VISIONS OF V. PETKOVIĆ DIS

(Summary)

In this paper we deal with the romantic heritage in Serbian symbolistic poetry at the turn of the XX century. Even though the contemporary literary historians and critics (Milorad Pavić, Miodrag Pavlović and Jovan Hristić) had a critical attitude towards the Serbian romanticism, considering its poetical postulations to be provincial and without any metaphysical qualities, there were some other opinions too. Dragiša Živković and Ivan V. Lalić recognize in Serbian romanticism precisely what is typical of the European romantics of older generation inspired by the brothers Schlegel. In the modernist interpretation of Hugo Friedrich it has been defined as a longing for „empty ideality", in other words – for infinity and nothingness. In the poetic work of Branko Radičević and J. J. Zmaj, along with Njegoš, Djura Jakšić and Laza Kostić, and particulary in the late poems of Vojislav Ilić, one can observe a continuation of the nihilistic experience embodied primarily in images of a darkness (gloom) „dead time" or a „dead sky". A few decades later, it culminated in the visions of *nirvana* by Vladislav Petković Dis.

821.163.41.09-1 Илић, В.

Соња В. ВЕСЕЛИНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 17. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ВОЈИСЛАВ ИЛИЋ И САВРЕМЕНИ СРПСКИ ПЕСНИЦИ**

Рецепција песничког дела Војислава Илића променљива је и неуједначена, од богате, креативне и и провокативне крајем XIX и почетком XX века, преко пренебрегавања у међуратном периоду, па све до реафирмације у делима најистакнутијих послератних српских песника. У својим научно-есејистичким текстовима аутори (Милорад Павић, Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић) запажају дотад недовољно истакнуте поетичке особености Илићеве поезије, које се често показују као вредне и значајне управо из перспективе модерног песништва. Тиме се његово дело изнова вреднује, а песник се неретко сагледава као својеврсни претеча или навестилац модернизма педесетих година или пак један од његових кључних традицијских репера.

Кључне речи: поезија, критика, традиција, симболизам, културноисторијска свест, песничка слика, реализам.

Место Војислава Илића (1860–1894) и његове поезије несумњиво је значајно и постојано у историји српске књижевности из данашње перспективе, оно је и даље „један датум", као што је писао Јован Скерлић. Међутим, није извесно да би тако било да није важне ревалоризације његовог дела коју је понудила друга послератна генерација песника, пре свих кроз свој књижевноисторијски рад Милорад Павић, али уз њега и Миодраг Павловић, Иван В. Лалић и Љубомир Симовић. У својој *Историји нове српске књижевности* (1912), Скерлић је Илића сагледао као „прелом и преображај у српској поезији", „почетак нове артистичке и веристичке" поезије, аутора који одбацује реторику, патетику, усиљену осећајност, траљав стих и форму, потрошене теме, а потенцира рефлексивност, општу књижевну културу, отменост израза, естетизацију и музикалност српског језика (уп. Скерлић 1967). Поред овог, по много чему пресудног става, критичари и књижевни историчари у XX веку поклонили су Илићу доста пажње, док су сами песници то чинили спорадично, са различитим намерама и успехом.

* sonjecka@gmail.com

** Рад је настао у оквиру Републичког пројекта 178005, под насловом „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности", који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Светислав Стефановић писао је у тексту „Природа и слике њене у Војислава" из 1901. тако да на рачун Илића хвали и слави Ђуру Јакшића. Његова критика Илића заснива се на замерању песнику што не уноси душу и осећања у песме, те што пева само на једну тему – пролазност. Врло очигледно, негде и злурадо, сводећи Илићев тематски регистар, занемарујући звучност његовог стиха и језика, Стефановић закључује да ова поезија настаје „у некој врсти автосугероване ипнозе" (Стефановић 2005: 267). Он показује да не разуме модерну свест банализујући Илићеву стваралачку индивидуалност. Јован Дучић је у свом „Споменику Војиславу" дао нешто приближно манифесту модерне и поводом Илића оцртао сопствену поетику. У предговору *Делима Војислава Илића* из 1922, Сима Пандуровић издвојио је као најутицајније српске песнике 19. века Радичевића, Јакшића и Илића, а свог читаоца је убеђивао да је Илић био „сентиментални меланхолик", „нежно осетљив", „претерано, сентиментално осетљив, неврастеник", „предодређен за једну контемплативну и описну поезију, затим за поезију *штимунга*" (Пандуровић 1922: III–XXII). Тиме је *правдао* његов тематски регистар и повлашћено место поезије као естетизованог искуства, што може да се односи не само на Илића, већ и на самог Пандуровића.

Међуратни песници нису показали веће интересовање за Илићево дело, Настасијевић у својим „Предавањима из књижевности" пише о њему прилично конфузно и противречно, али и он се држи тога да је песник био меланхоличан и чак „слабић по природи својој" (Настасијевић 1991: 423–426). Значајно је што он понавља Пандуровићеве увиде да постоји сродност Костића и Илића по њиховим артистичким цртама. За постављање Илића и Костића на удаљене, несродне линије српске поезије пресудан је био текст Тодора Манојловића „Реализам и Војислав Илић", објављен 1924. Осуђујући реализам као „врло слабу и проблематичну ствар", која је насилно прекинула природан и континуиран развој наше књижевности, а критичаре Љ. Недића, Скерлића и Б. Поповића као главне кривце за то, и сагледавајући модерну поезију као производ еволуције, Манојловић је признао Илићу значај за очување поезије и артизма, али је дао негативно читање његовог дела. Илић је ту постављен за главну супротност Костићу као кључном песничком претку међуратних песника. Осим што је дискредитовао његову машту, лиричност, грађу, рефлексију, сликовност, Манојловић је нехотице изрекао управо оно што би Илића могло одредити као песника модерне осећајности: „Он није у стању да разуме, да осети реалност идеје и идеала, да схвати поезију као велику и праву мистерију живота, за то је он одвише затрован од свога доба и од своје околине; али његов амбициозни младићски интелект и његова сензација једна душа опијају се таквим осећањима и схватањима других песника и труде се да кроз ове, односно кроз књиге и дела ових продру до сазнања и искуства великог доживљаја, велике тајне" (Манојловић 1998: 229).

Писало се о Илићу често да би се нешто друго истакло или критиковало, као да је то дело по себи разумљиво и прочитано. Као да се рецепција Илићевог дела, сагледаног са супериорних критичарских висина, завршава тиме да се песнику признају одређене вештине, али му се одрекне величина.

Од значајних међуратних писаца, Мирослав Крлежа једини пише о Илићу са топлином и дубоким разумевањем, о његовој књизи као о „скупоцјеној и драгој амајлији која се носи на голом месу загријана властитом крвљу [...] битном, дубоком, крвавом саставном дијелу моје властите свијести, без чега не бих био оно што јесам" (Крлежа 1981: 120). Крлежа занесено, песнички дочарава Илићеву поезију као нешто одабрано, кључно, непоновљиво, као бујицу и стихију која понесе читаоца.

Када су модернисти педесетих година, како их је назвао Јован Христић, у тежњи да превреднују и дефинишу стање на песничкој сцени након категоричних и оштрих ставова и судова авангардиста, почели да трагају за својим песничким сродницима у ранијој српској књижевности, није необично што се поред имена Јована Стерије Поповића све чешће помаљало и Илићево. Они се углавном осврћу на запис о песнику из *Антологије српске поезије* (1956) Зорана Мишића (Мишић 1967: 90). Мишићеве тезе о Илићевој поезији као о „правој, суздржаној и господственој 'имперсоналној' поезији", која је наговестила симболизам и утрла пут реалистичкој опсервацији, развијају и Павић и Павловић и Лалић.

Павић је кроз свој књижевноисторијски рад осветлио периоде српског књижевног стваралаштва који су били од суштинске важности и за његов властити креативни развој. Дело Војислава Илића било је предмет Павићеве докторске дисертације „Војислав Илић и европско песништво", одбрањене 1960. године на Филозофском факултету у Загребу. Већ следеће године, Павић је приредио Илићева *Сабрана дела*, године 1971. објавио је студију *Војислав Илић и европско песништво*, а 1972. књигу *Војислав Илић, његово време и дело: хроника једне песничке породице*. Чињеница да је своје истраживање поставио компаративно, показује једну од кључних особина Илићевог дела коју критика с краја XIX и почетком XX века није могла адекватно разумети и вредновати. Важне релације са делима европске књижевности са становишта теорије интертекстуалности сагледавају се као вредност, док то у Илићево време није морало ни могло бити тако. То показују и замерке савременика песнику за омашке из области хеленске и римске поезије, историје и митологије. Павић подвлачи Илићеву креативну, а не механичку рецепцију дела европских аутора, као и песников другачији третман публике и њеног хоризонта очекивања у односу на романтичаре, нарочито Змаја.

Змај и други који су сматрали да стране поетске вредности треба „посрбити" (термин је изванредно инструктиван) да би наш свет могао да их прихвати, око 1860. још су могли имати право, али око 1880. такав став према читаоцу више није био одржив, јер је читалац таква схватања превазишао. Једна од највећих заслуга Војислава Илића лежи у томе што је осетио ту квалитативну промену која је код наше читалачке публике наступила, што је први од наших песника почео да поштује читаоца којег је имао пред собом и да га сматра за достојног и способног да сагледа Европу и њене поетске вредности онаквима какве оне стварно јесу или, тачније, да га сматра сазрелим да му се обрати језиком на нивоу оновремене европске поезије, уместо

да његовој фиктивној инфериорности прилагођава ниво који је имала европска поезија онога времена, посрбљавајући је (Павић 1971: 364–365).

Изузетно важна за сагледавање Илићеве позиције и значаја за српску књижевност јесте и теза о његовом симболизму. Павић је условно издвојио њену класицистичку, неоромантичку, реалистичку, парнасовску и симболистичку фазу, продубљујући периодизацију Николе Мирковића и Мишићеве увиде. Он напомиње да Илић први пут у српској поезији 1892. године користи термин симбол (Павић 1985: 203). Поводом ове проблематике развија се својеврсна полемика између Павића и И. В. Лалића, а због њиховог различитог разумевања периодизацијских термина. Павић се датом проблематиком бавио почев од педесетих година, а текст „Симболизам Војислава Илића" објавио је први пут 1981. године као предговор Илићевим *Сабраним делима*. Он је указао на чињеницу да је Илић читао једног симболисту, пољског песника Вацлава Ролич-Лидера, који је између 1888. и 1892. године живео у Паризу и дружио се са француским симболистима, а 1891. Илићу је послао своју књигу *Poezje*. Он прецизно бележи симболистичке елементе у Илићевом делу, указујући на „нову лексику, реквизит 'цвећа зла' и бодлеровског *spleen*-а", „дијагнозу једног новог стања духова и поетске температуре" у оквиру поставке проблема симбола у релацији живот-поезија, „интензивне музичке преокупације" (Павић 1985: 210) у позним остварењима и преображај субјективности.

Иван В. Лалић је објавио свој текст о Илићу 1981. године као предговор избору из дела *Песме*. Тај текст је врло значајан и за разумевање Лалићеве поетике и односа према традицији. Лалић наступа прилично полемички према Павићевим тумачењима, иако пише како је он „данас зацело најсвестранији познавалац и врло студиозан егзегет Војислављеве поезије" (Лалић 1981: 9). Лалић није сагласан са Павићевом критиком романтизма на Балкану, те истиче значај најбољих песама наших романтичара, повезујући их са доцнијим Илићевим остварењима. Но, мада критикује Павића, сам Лалић, готово увек када користи одредницу романтизам, мисли на европски романтизам, што се може видети и у његовом предговору *Антологији модерне америчке поезије* и у појединим есејима. Такође, кад је реч о вези са француским парнасовцима, Лалић пише да је Павић „отишао најдаље у истраживању и установљавању извесних мотивских и садржајних сродности поезије Војислава Илића и парнасоваца, посебно Леконт де Лила. Његове паралеле су уверљиве – као и, у неколико наврата аргументовани, закључак, који се своди на то да је *парнасизам* Војислава Илића у ствари једна интуитивна и самоникла реакција на романтичарску поезију" (Лалић 1981: 13–14). Критикујући и Скерлићев термин „реалистичко песништво", Лалић заправо истиче да је издвајање фаза или слојева Илићевог песништва беспредметно, те да је оно јединствено у својој хетерогености, односно еклектичности. Ипак, није јасно зашто Павићева истраживања дочарава готово као ситничарске, стерилне напоре једног књижевног историчара, а заобилази креативност и значај тог рада за само Павићево књижевно стваралаштво, особито када имамо у виду његове *Палимпсесте* из 1967, о којима је и сам похвално писао.

То се највише испољава управо када пише о Илићевом симболизму, помињући прво Мишићев суд о „лирици 'штимунга' која је, пре Дучића, наговестила симболизам", као и тезе Николе Мирковића, да би потом закључио:

> У ономе што Мирковић назива „тек наслућеном метаморфозом" Павић ће препознати и покушати дефинисати и образложити присутност елемената симболистичке поетике. Прихватајући Мирковићеву нит, он ће од ње извести читаво једно занимљиво ткање, на начин достојан врсног историчара књижевности. Нешто слично ће, у тексту „Симболизам Војислава Илића", учинити још 1960. године Драгиша Живковић, који први доводи Војислава у везу са Бодлером (Лалић 1981: 15).

Павић опет, сугестиван је Лалић, „разрађује тезу, тка ткање" у маниру књижевног историчара, што звучи скоро као да фабулира и учитава. Осим тога, непрестано се провлачи да је оно на шта је Павић указао, већ било предмет ранијих истраживања. Стиче се утисак да је тумачење књижевног историчара неаутентично или нефлексибилно, али у односу на шта? Тумачење и разумевање песника? Јер, Лалић не нуди сопствени суд о Илићевом симболизму, он остаје при тези о песниковој еклектичности, што не би требало да искључује симболистичко искуство. Он поставља питање шта је то заправо симболизам, упозорава на поетичку разноликост његових представника и тврди да није реч о школи или правцу, већ о процесу. У том смислу, он га и у Илићевој поезији види као процес. Међутим, нигде не пише о песничким својствима поетике симболизма. То се неће догодити ни у тексту „Српски симболизам – школа или правац?", објављеном у зборнику *Српски симболизам* четири године касније, где је Лалић само проширио ову теоријску дигресију анализом примера из поезије Анрија де Рењеа и Јована Дучића, те закључио да је насловно питање преамбициозно поставио. У истом том зборнику пак књижевни историчари су обрадили низ проблема везаних за српски симболизам, најтемељније Предраг Палавестра у чланку „Трајање, природа и препознавање српског симболизма", а сагледавање Илића као првог симболисте или претече симболиста не доводи се у питање у овим студијама.

Павић је ипак, у коначној верзији текста „Симболизам Војислава Илића" (1984), пружио Лалићу одговор на његове замерке и питања. Он понавља ко је све пре њега писао на дату тему и да је његов текст настајао између 1957. и 1981. године, а да сад сматра да се ствари може прићи и на „један мање обавезан начин" (Павић 1985: 211). Значи ли то – не на начин књижевног историчара? У три тачке Павић описује оно што види као суштинску сродност неких Илићевих песама са поетиком симболизма. У првој, насловљеној „Музика", он уза све ограде, показује синестетичке наговештаје, али и синтезу ликовног и звуковног, као и музичку визију:

> Песник, дакле, боје, мирисе, тајне и надземаљско прихвата и претвара у себи у нешто ново и враћа свету у облику звукова. Кад не би било боја, мириса и тајни, ја бих био глух и нем – то је једна од симболистичких порука које оставља Војислав Илић. Ако у таквом контексту читамо стих „све се сравнити може са давно умрлим звуком" он добија неслућено ново значење (Павић 1985: 214).

Павић овде продубљује претходна запажања и указује на моћ сублимације у Илићевој поезији, коју симболизам потенцира. Другом тачком истиче конкретне тематске везе, те предочава обраду мотива смака света, типичног за симболисте, код Илића, и још прецизније, бодлеровски симбол „дан као мртвац". И напокон, трећа тачка предочава колико је Илић рачунао на одговор и ангажман читаоца, не именујући ствари већ сугеришући и евоцирајући својим песничким језиком.

Тиме се ова мала полемика Павића и Лалића окончава, а њени актери пружили су њоме и низ аутопоетичких сведочења. Као и Јован Христић, Павић није имао много разумевања за српски романтизам, док Лалић предочава да Илићева поезија суштински произлази не само из класицизма, него баш из романтичарских трагања. Инсистирајући на напоредности стилских карактеристика у Илићевом делу,[1] на еклектичности, Лалић као да настоји да предочи и властити поетички избор, одређујући тако Илића као свог песничког претка. Он упућује такође на Илићеву реформу стиха као кључну, као и на чињеницу да је песник на „сасвим нов и свеж начин *чуо* језик и организовао га у музику својих дугих стихова", да у његовом стиху пулсира „ослобођена енергија језика који тражи своју природну музичку фразу" (Лалић 1981: 19–20), односно да он представља *матрицу* слободног стиха. Друга пресудна карактеристика која успоставља сродничку везу два песника јесте сликовност, и Лалић пише како је Илићева слика „пажљиво тражени и тачно нађени – да употребимо Елиотов израз – објективни корелативи емоција".

У свом есеју „Културно историјска свест Војислава Илића" (1971), Миодраг Павловић такође упућује на оно што би песника могло одредити као његовог претходника. Из Павловићевог есеја о Костићевој песми „Santa Maria della Salute", могло би се закључити да Костићево песничко искуство не види као пресудно за успостављање властите поетике и савремене песничке самосвести, те да је оно већ одиграло своју важну улогу у међуратној поезији. Анализирајући Илићеву песму „Овидије", Павловић предочава њену оригиналну архитектонику, особену дикцију, семантичко варирање, те указује на то да његове жанр-слике – насупрот Манојловићевим запажањима да су то немаштовите екфразе трећеразредних ликовних дела – могу итекако бити полисемичне и сугестивне. Он поставља питање о томе ко је, заправо, Овидије Војислава Илића. У Илићевом Овидију уписано је много више од саме песникове ситуације но што би се у први мах могло помислити, чиме се овај лик показује као својеврсна *persona* помоћу које песник актуализује дату тему и приближава је себи.

Однос према Риму може се упоредити са Илићевим искуством политичког прогона и односа према Београду, али је Рим као „топос грешног и охолог, разблудног и суровог велеграда" много универзалнија и за Павловића

[1] „Као и многи други песници који су се нашли на размеђи епоха, а чија је вокација била грађење будућности (песници-зглобови, песници-шарнири, чије постојање омогућава покрет језика једне поезије у простор будућности), и Војислав је био у ситуацији да од хетерогених елемената лије свој непоновљиви амалгам. Зато се његово дело и отима класификацијама, разврставањима, етикетирању" (Лалић 1981: 17).

релевантнија проблематика. Постколонијална критика имала би шта да каже на ову тему, ситуација балканског песника (Стерије, Јакшића, Змаја, Костића и др.) који критикује, проклиње или мрзи Европу и неку од њених престоница није реткост и има своје историјско упориште. Илићево суптилније приступање теми – кроз неку врсту маске – било је актуелно и у поређењу са ондашњом европском поезијом, његов поступак, нарочито у оквиру поетичког меланжа, али и раздвајања политичких и чисто лирских тема, могао би се упоредити са поетиком и позицијом Вилијама Батлера Јејтса у енглеској поезији. Из овог Павловићевог истраживања може се закључити да је специфична запитаност *fin de siècle*-а, а доцније и енглеског модернизма, над тековинама, вредностима, уздизањем и опадањем цивилизација нешто што је врло блиско Илићу. Он показује да то није склоност ка прошлости – коју су критичари листом објашњавали меланхоличном природом – већ ширење видокруга, осећање песника да су за дати тренутак и дато друштво важно позабавити се темама из различитих епоха и са различитих простора. Пишући о овом Павловићевом есеју, Ђорђе Деспић налази да аутор у њему „заправо суштински настоји да реконструише интертекстуалну природу Овидија, [...] односно да представи асоцијативну игру коју ова Војислављева песма у њему изазива кроз хипотетичко присуство других текстова" (Деспић 2014: 213), али и да ово тумачење показује како увођење или снажење културно-историјске свести утиче на склад и целовитост песме. Деспић такође истиче конкретне Павловићеве песме које су могле бити инспирисане Илићевим остварењима и идејама, а задржава се на песми „Шумски предговор" из збирке *Улазак у Кремону* (1989).

Миодраг Павловић на крају свог есеја скреће пажњу на многе елементе Илићеве поезије који су прецењивани, попут самог дугог стиха, на стереотипност епитета и поређења, на бледоћу и некарактеристичност његовог језика, те закључује да због тога Илић није постао нормативни, фундаментални песник, каквог нисмо имали ни у романтизму. Али управо због оних промена које јесте донело његово дело, Павловићеви савременици могли су да певају онако како су певали:

> Његова поезија, мање или нимало национална, постаје космополитска. Можда смемо да одемо још даље: његова поезија открива једну културноисторијску свест широких димензија. И ако треба одговорити на питање: шта има Војислав да нам каже данас, зашто је он за нас жив, чиме је присутан, онда бих ја рекао баш то: ни наши образованији песници и писци нису имали тананији осећај за културноисторијске видике. И то код Војислава није била једна апстрактна, књишка свест, него и способност индиректног, али тачног дефинисања нашег културног простора и тадањег културноисторијског тренутка. Ако је Војислав, како рекосмо, шетао у машти од Бенареса до Шпаније, од руских степа до Египта и Палестине, од паганских времена до данас, он је увек стајао на истом месту, на неком свом песничком стубу који је био пободен на нашем терену, у срцу Балкана, чију је дефиницију заобилазним путевима не само тражио, него коју је својим песничким радом и унеколико променио (Павловић 1981: 218).

Љубомир Симовић објавио је 1983. године у својој књизи *Дупло дно* есеј „О реалистичким песмама Војислава Илића" (1981), у којем је, као и Лалић, предочио неадекватност датог термина. За Симовића, као ни за

Павловића, остала поетичка одређења нису упитна, он већ у првој реченици описује оно романтичарско, класицистичко, парнасовско и симболистичко код Илића, али у први план ставља песме које се *обично* сматрају реалистичким. Тај реалистички оквир и миран тон доноси промена у интонацији, као израз „промене у схватању песника, и његовог места и улоге" (Симовић 2008: 228). Анализирајући песму „У позну јесен", Симовић указује на полисемичност и асоцијативност појмова који су се углавном тумачили као елементи једне жанр-слике, конкретног описа. Показавши да сви детаљи песме заправо потичу из хтоничног домена, он разоткрива митолошки слој испод оног реалистичког, односно „слику свеопште смрти и путовања у доњи свет" (Симовић 2008: 234). Одатле до гротеске, толико значајне за Симовићеву поезију и драму, није дуг пут.

> Рекао бих да је Војислављева песма увек приказ неке хијерофаније, да је она – да се опет послужим речима Мирче Елијадеа – „манифестација нечег *сасвим другог*, неке реалности која не припада нашем свету, у предметима који чине саставни део нашег *природног* и *профаног* света". Сликајући оно што види, песник изражава оно што не види, опевајући оно што зна, он говори о ономе што не зна. А не зна која је и каква је његова релација према космосу и смрти, па према томе и према реалном свету и животу. То незнање рађа страх и неизвесност. Гласом мирним, прибраним, артифицијелним, Војислав опева тај страх и ту неизвесност. [...] Песник у том пејзажу као да жели да утопи „ја" у коме се нашао и у коме се осећа несрећан, непотпун и незаштићен (Симовић 2008: 240).

Такође, овај аутор показује и истанчан осећај за интонацију и сугестивност Илићевог стиха, те издваја звучна средства (скраћени стихови, цезуре, опкорачења, алитерације, асонанце) којима он потенцира оно ирационално, апстрактно, тек наговештено. Симовић непосредно повезује одређене Илићеве песме и поступке са доцнијим остварењима Пандуровића и Диса, као пример крајњег вида порицања или отклона од стварности и рационалног. За њега, управо Илић представља *раскрсницу* српске поезије, од Илића воде путеви ка различитим поетичким линијама и песничким сензибилитетима (М. Јакшић, Р. Петровић, М. Дединац, С. Крањчевић, В. Назор, С. Раичковић, М. Данојлић, Б. В. Радичевић, М. Диздар, З. Костић), али је несумњиво најзначајнија она магистрала која води ка Дисовим *Утопљеним душама*. Могло би се наслутити да је и за самог Симовића ово повлашћена линија националне песничке традиције.

Шта је, дакле, ова кључна послератна песничка генерација желела да истакне пишући о Војиславу Илићу? За разлику од острашћених, често програмских текстова авангардиста, есеји ових аутора ретко изражавају неподељено дивљење и некритичко одбацивање, али то не значи да се њима не изражавају и властита поетичка становишта. Сваки од ових аутора код Илића ставља различите особености у први план: код Павића то је интертекстуалност и однос према европској књижевности, код Павловића културноисторијска свест и тон, али и оно што он назива „лектиром песме", њен контекст, традиција и литерарне референце, код Лалића поетичка еклектичност, версификација и сликовност, а код Симовића асоцијативност и сугестивност његових само наизглед реалистичних слика, те и отклон од стварности и

рационалног. Тиме песници мање или више експлицитно показују и како се њихово властито дело може повезати са традицијском линијом коју трасира Војислав Илић. Тема за себе јесте то како је Илић присутан у њиховим стиховима – интонативно, метрички, сликовно, тематски или пак интертекстуално – али његово присуство није упитно. Када се укрсте ови есејистички и књижевноисторијски текстови, искрсава ипак нешто што би могао бити њихов пресек, а то је особена, модерна песничка самосвест коју код Илића сви примећују, полазећи из различитих углова. Та самосвест се види и у односу према грађи, цитату и предлошку, публици, и у потреби за новим стихом, песничким језиком и интонацијом, што неминовно произлази из песникове лоцираности у центру једне земље, али на маргини европске културе, као и, временски, на склиском тлу, на прелазу векова.

ЛИТЕРАТУРА

Деспић 2014: Ђ. Деспић, Културно-историјска свест и песнички идентитет, у: Г. Раичевић (ред.), *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет, 209–226.

Иванић 2003: Д. Иванић, Тежишта лирског сижеа у поезији Војислава Илића, у: *Породица Јована Илића у српској књижевности и култури*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 195–204.

Илић 1981: В. Илић, *Сабрана дела Војислава Илића*, Београд: „Вук Караџић".

Крлежа 1981: М. Крлежа, Излет у Мађарску 1947, у: В. Илић, *Песме*, Београд: Слово љубве, 117–120.

Лалић 1981: И. В. Лалић, О поезији Војислава Илића, у: В. Илић, *Песме*, Београд: Слово љубве, 5–28.

Манојловић 1998: Т. Манојловић, Реализам и Војислав Илић, у: *Основе и развој модерне поезије*, прир. Г. Тешић, Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин".

Мишић 1967: З. Мишић (ред.), *Антологија српске поезије*, Београд: Нолит.

Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Есеји. Белешке. Мисли*, *Сабрана дела, IV*, прир. Новица Петковић, Београд: Дечје новине/Српска књижевна задруга.

Павић 1971: М. Павић, *Војислав Илић и европско песништво*, Нови Сад: Матица српска.

Павић 1972: М. Павић, *Војислав Илић његово време и дело: хроника једне песничке породице*, Београд: Просвета.

Павић 1985: М. Павић, Симболизам Војислава Илића, *Историја, сталеж и стил*, Нови Сад: Матица српска, 196–220.

Павловић 1981: М. Павловић, Културно историјска свест Војислава Илића, *Есеји о српским песницима*, Београд: Вук Караџић, 194–219.

Пандуровић 1922: С. Пандуровић, Поезија Војислава Илића, у: Р. Младеновић (ред.), *Дела Војислава Илића*, Београд: Издање свесловенске књижаре.
Скерлић 1967: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.
Стефановић 2005: С. Стефановић, *На раскрсници: есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности*, прир. Г. Тешић, Нови Сад: Матица српска.
Стојановић Пантовић 2011: Б. Стојановић Пантовић, Лаза Костић и Војислав Илић – два неочекивана песничка сродника, *Распони модернизма*, Нови Сад: Академска књига, 75–84.

Sonja V. Veselinović

VOJISLAV ILIĆ AND CONTEMPORARY SERBIAN POETS

(Summary)

Since Vojislav Ilić and his poetry figure as a very important subject of essayistic and scholarly texts of contemporary Serbian poets, he can be seen as one of their key predecessors. Revelatory texts of Milorad Pavić, Miodrag Pavlović, Ivan V. Lalić and Ljubomir Simović emphasize Ilić's role as an originator of modern Serbian poetry, alongside Laza Kostić. In this context, each of these authors points out different characteristics of Ilić's poetry: intertextuality and relation to European poetry, as well as his symbolism (Pavić), his cultural and historical consciousness, a new context and a new intonation (Pavlović), his poetic eclecticism, innovative versification and imagery (Lalić), the associative and suggestive potential of his apparently realistic images, and also the escape from reality and the rational in his late work (Simović).

821.163.41.09-1

Предраг М. ЈАШОВИЋ*
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

КОСОВСКИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ СРПСКИХ МОДЕРНИСТА

У раду проверавамо природу поетичког и семантичког присуства косовских мотива у поезији српских модерниста. Присуство ових мотива у поезији српских модерниста, па и српске књижевности у целини је опште место. У раду ми показујемо на примеру песама, какву улогу ти мотиви имају у поезији српских модерниста и у којој мери су они преобликовани и у којој мери „дописују" поједине косовске мотиве. Истичемо шта српски модернисти прве српске модерне дугују народној књижевности, а шта уметничкој књижевности која је настала до њих. Успостављањем кореспондентних поетичких веза са књижевном традицијом може се јасно уочити начин преобликовања, али и конкретна заступљеност косовских мотива и интересовање наших песника за косовску тематику уопште. На плану поетике, можемо видети коју је функцију косовска тематика имала у поезији српских модерниста и који су мотиви код српских модерниста били омиљени.

Кључне речи: српска модерна, косовска тематика, косовски мотиви, поетика.

Почетке уметничке књижевности о Косову и Косовском бој можемо везати за *Натпис на косовском мраморном стубу*[1] који се приписује деспоту Стефану Лазаревићу.[2] Косовска тематика, мада је у почетку, пре свега, била везана за утврђивање култа кнеза Лазара (Богдановић 1991: 190) представља континуитет песничког интересовања од Захарија Орфелина и Лукијана Мушицког,[3] преко српске књижевности XIX и XX века све до актуелних песника

* pjasovic@gmail.com

[1] Од овог *Натписа* почињу многе савремене тематске антологије о Косову, као, на пример, антологија Момира Војводића *Жртвено поље Косово* (1989).

[2] Док Ђорђе Сп. Радојчић каже „врло вероватно Стефан Лазаревић" (1998: 108), дотле је Димитрије Богдановић изричит, јер каже: „Поуздано је Стефанов *Натпис на стубу косовском*" (1991: 199). Кашанин је по овом питању искључив. Поред тога што сматра да је деспот Стефан „саставио" *Натпис*, сматра и да је дао три „изразито поетска списа" којима је унео у средњовековну књижевност нове теме, осећања и стил (Кашанин 1990: 350). За наш рад је од мањег значаја питање ауторства колико је значајна чињеница да овај текст постоји и да, због његове лирске интонираности, обично од њега почиње уметничка поезија о Косову и српским погромима везаним за Косово и Косовску битку, пре и после ње.

[3] Налазимо да је песма „На Видов дан" Лукијана Мушицког прва уметничка песма која је у целини тематски израсла на усменој поезији. То значи да косовску тематику и косовске мотиве

Матије Бећковића, Рајка Петрова Нога, Слободана Ракитића, Милорада Ђурића, Ђорђа Сладоја и других. Већ ова чињеница показује да, кад говоримо о Косову у књижевности, о косовској тематици и мотивима, не можемо их искључиво везати за народну књижевност. Настајање уметничке књижевности о Косову, није искључиво инспирисано народном књижевношћу, већ се неминовно ослања и на целокупан корпус уметничке књижевности о Косову која је настала раније.[4] Штавише, можемо констатовати да су, кад је реч о косовској тематици у српској поезији двадесетог века, савремени песници подједнаким интензитетом инспирисани уметничком поезијом ранијих периода, као што су инспирисани народном поезијом о Косову.[5] Тако је Ана

у уметничкој поезији (под поезијом подразумевамо песму у стиху, или у прози, али не и прозни запис који је истргнут из целине и у којем смо препознали лирско осећање без обзира на прозни дискурс записа) започињемо да бележимо као поетичке карактеристике од ове песме Лукијана Мушицког. То је, истакнимо за пример, учинио и Војислав Ђурић који је део зборника *Косовски бој у српској књижевности* (1990), намењен писаној књижевности, започео овом песмом Лукијана Мушицког.

[4] То на најбољи начин доказује књига *Косовски бој у српској књижевности* (1990).

[5] Трансформација косовских мотива у облику својеврсних „доградњивања" и „дописивања" истих значајан је феномен. У тежњи уметника да дограде косовску тематику, налазимо тежњу уметника да певају косовски еп, који видно недостаје у српској народној књижевности. Ту уочавамо својеврстан парадокс. Реч је о томе да, колико данас можемо бити чврстог убеђења да постоји знатна разлика између историјске истине о Косовском бој и истине у народној поезији, толико можемо бити чврстог уверења да се и уметничка књижевност није, макар у домену уметничке тежње да испева косовски еп, руководила историјском истином, иако су песници били упознати са истином. Уметницима је далеко била ближа преобликована историјска истина о Косовском бој какву презентира Мавро Орбин у *Словенском царству* (1601) и коју развија народно певање, него историјска истина. Разлог томе је вероватно садржан у драмском заплету, витешком чину и етичком опредељењу, који су садржани у запису Мавра Орбина и народној поезији. Ови елементи, поред тога што садрже друштвене норме онога времена, које су биле неопходне да би друштво функционисало, садрже и емотивну тензију коју узрокује неминовно опредељење за или против јачег, за или против рђавог, за или против странца. Такво опредељење је код рецепције изазивало емпатију. Дакле, првобитно одступање од историјске истине налазимо већ код Орбина. Од њега, па надаље нико се није више повратио истини о Косовском бој, већ су се сви песници, а у доба романтизма и многи историчари, руководили поетским заплетом (немоћан владар мале државе који се определио да спасе веру сопственом жртвом, верна љуба, оклеветан јунак, издајица, остављена вереница, закаснели јунак, итд.) из кога је песнички креиран Косовски бој. Дакле, народна песма о Косовском бој, као и уметничка поезија, није настала из истине која је догађајно потврђена, јер је, егзодусна за српски народ, била ипак чини се, песнички незанимљива. Зато ју је народ временом доградио, учинио занимљивијом, певљивијом, како би српску тргедију и херојство, истовремено, учинио вредном памћења. Тако је остало до данас. Услед пробуђеног националног поноса у уметничкој поезији српског романтизма и касније, сви су песници косовску тематику обрађивали на платформи косовских мотива из народне песме. Иако су тежили да дају ширу поетску опсервацију Косовског боја, песници нису мењали вербалну амблематику, често су остављали и десетерачки стих. Илустрације ради, наводимо део Ђурине песме „Косово" из 1857. године: „Под мном поље од крви наше / На њему паде све што бијаше! / Ту царе Лазо, ту сунце заће, / Ту девет миле изгину браће Ту с'дружбом давно Обилић спава- / Косово равно!... Рано крвава! / Ту паше нема за мирна стада, / Где кости леже многих иљада, Нит са њих тече изворна вода, / Крв где је текла Целог народа; / Песмицу славуј не пева мили". Овакво стање је још очигледније у стихованим драмама које садржином теже обликовању косовског епа. У XIX веку таквих је шест епова: Симе Милутиновића *Невиност или Светислав и Милева* (1827) и *Трагедија Обилић* (1828), Јована Стерије Поповића *Милош Обилић или бој на Косову* (1828. и 1835), Исидора Николића (Цавера) *Цар Лазар* (1842), Матије Бана *Цар Лазар* (1858), Јована Суботића *Милош Обилић* (1864), почетком XX века, 1906. године Срета Стојковић објављује *Лазарицу или бој на Косову* у двадесет и четири песме. Ово је један од најисцрпнијих уметничких косовских епова спеваних на народну. У првој половини XX века појавиће се низ драмских дела. Ова дела су углавном скромних уметничких

Мумовић у својим радовима, на примерима Грачанице и фреске Симониде из Грачанице, показала да постоји континуирано интересовање песника за ове косовске мотиве, као и да сваки од песника сам разрађује мотиве допуњујући их новим значењем и већом семантичком обухватношћу.[6]

Дакле, разликујемо косовске мотиве у уметничкој поезији који су модификација косовских мотива из народне поезије и одређујемо их као *косовске мотиве у уметничкој поезији*. На другој страни, разликујемо и мотиве који непосредно почивају на народној поезији.

Илустрације ради показаћемо како је извршена модификација косовских мотива из народне песме у неким песмама српских модерниста. У једној од најчувенијих Ракићевих песама из косовског циклуса „На Гази Местану", наилазимо на низ косовских мотива: „Силни оклопници, без мане и страха", „Кад олуја прође *врх Косова равна*", „*Косовски јунаци*, заслуга је ваша". Ниједна од подвучених стилских конструкција, које су уједно и мотиви, није непосредно везана за народну поезију. Захваљујући кореспондентним везама са књижевном традицијом, тек на нивоу успостављене аналогије са косовском причом и косовским опредељењем садржаним у стиху „Сваки леш је свесна жртва, јунак прави", подвучени мотиви на семантичком плану успостављају везу, како са косовском тематиком из усмене поезије, тако и са есхатолошким поимањем Исусове жртве у хришћанству. Ова кореспондентна веза успостављена на нивоу аналогије постаје очигледнија у односу на насловни знак *На Гази Местану*. Значај тог места (узвишица изнад Приштине), за Косовски бој омогућава рецепцији да несметано успостави аналогију са

достигнућа. Тежишно интересовање уметника померило се са лика кнеза Лазара и Милоша Обилића на лик Бановић Страхиње. Милан Огризић је написао *Бановић Страхињу* (1913), Будимир Граховац је спевао *Бановић Страхињу* (1926), Никола Т. Ђурић, такође *Бановић Страхињу* (1933), а његова театрологија *И вољаше царству небескоме* (1930–1933) садржи драме о Косовки Девојци, Обилићу и Мајци Југовића. У другој половини XX века наилазимо на низ уметничких драма које, не само да избегавају традиционалној фабули народне песме, већ приступају поетској обради косовских мотива са аспеката модерних естетичких захтева. Косовски мотиви су у толикој мери преобликовани да само именом и непосредном везом за одређени догађај (Косовски бој) сећају на косовске мотиве из народне поезије. Такав дела су *Бановић Страхиња* (1963) у три чина од Бориславa Михајловића, које није писано само са позоришним претензијама, већ и са уметничким претензијама, како каже Војислав Ђурић. Ту је и драмска поема Звонимира Костића *Јефимија* (1989), и најпотпунија драма о Косовском бојуу *Бој на Косову* (1989) Љубомира Симовића, где је дошло до потпуног преобликовања и „дописивања" Косовског боја. Миладин Шеварлић је објавио *Српску трилогију* 1995, која се састоји из три игране драме раније написане: *Пропаст царства српскога* (1981), *Косово* (1988) и *Змај од Србије* (1994). У новије време, крајем XX века, долази до обнављања песничког интересовања за косовску тематику. На плану поезије, корпус овог стваралаштва са косовском тематиком је готово несагледив. У области стихованог драмског стваралаштва, наишли смо на историјску драму *Косовска вечера* (1999) у три чина од Лазара Брајовића-Станаја, која је слабијих уметничких вредности. Пописана дела нам показују да је интересовање за Косово и косовску тематику зависило превасходно од тренутка, односно друштвене заинтересованости за ову тематику. Тао интересовање је постојало са прекидима од десетак година, преко прекида интересовања од неколико деценија до прекида од готово пола века (од 1864. до 1913).

[6] Види: Ана Ђорђевић, „Грачаница као инспирација српских песника (Поезија и култура)", *Баштина*, св. 27, 2010, 87–100; *Фреска Симонида у српској поезији XX века (Реторичко, етичко и естетичко читање)*, Баштина, св. 28, 2010, 65–74. Рад је прилагођен, као посебно поглавље, књизи: *Косово – отворена тема*, Институт за српску културу-Приштина/Лепосавић, 2015, 57–68.

косовском тематиком из усмене поезије, на нивоу књижевног и историјског наслеђа.

Слично је и са песмама Алексе Шантића „Празник" и „Јутро на Косову". У песми „Празник" „Грачаница стара" и „Душа цара мученика" јасно одређују простор Косова и омогућавају успостављање посредне везе са чувеном битком, која је данас, у песми, добила победоносни епилог, јер „погнуте главе пролази Арбанас" („Празник"). Песма „Јутро на Косову" као да је наставак тог победоносног епилога, јер се слављe, празник из претходне песме у прелило у овој песми на живот и постало је живот сам са јасним оптимизмом слободе која је дошла. Није то онај скрушени песимизам из песме „О класје моје", где је једино сигурна неизвесност сетве какава год да је жетва. Сада се по први пут, после пет векова, слободно оре и са радошћу дочекује јесен:

Пукло поље. Ђиром на четири стране,
Преко дугих њива и равница свије`,
Свуд ораче видиш и рала и бране,
И како из мрких бразда пара бије
(„Јутро на Косову")

Присуство Бошка у песми „с алај-барјаком у руци" је тек потврда да легенда о мученицима и херојима Косовске битке није још испричана, још се прича, и у свести песника, као и народа, још траје. Зато са бојним барјаком „у оклопу сјајном сам пројезди неђе" („Јутро на Косову"), јер битка је завршена, Србија је ослобођена, али рат још није.

У Пандуровићевој песми „Стари ратници" егзалтирана понесеност снагом и јунаштвом ратника из прошлости[7] тек у асоцијативним назнакама (*на пољима нашим*) омогућава рецепцији да успостави везу са сећањем на велики Косовски бој.

Код Дучића асоцијативну везу за Косовом у песми „Цар" успостављамо преко царског града Призрена, у Дисовој песми „Споменик", која је у темeтском сагласју са записом на косовском стубу,[8] али је и у поетичком дослуху са Ђурином „Отаџбином" својом смиреном, али јасном есхатолошком визијом будућности.[9] У овој песми аналогија са Косовом успостављена је захваљујући шестом катрену:

Од Косова плач је, Богу се вапије,
Ал' нигде помоћи, свуда срца тврда:

---

[7] Велика је борба њих могла да свали.
Зато су они велики, а ми тако мали.
(„Стари ратници")

[8] Овај запис је познат под различитим називима, рецимо један од назива је: „Ове речи бише на стубу мраморном на Косову" (Радојчић 1988: 106–109);

[9] И још ми се чини док ми душа сања,
Да спомени живи, има живот други,
Да данас силази у нова предања,
Да спрема нараштај за споменик други.
(„Споменик")

Сиђоше громови, падоше капије,
Прогледаше људи, и поља и брда.
(„Споменик”)

Овде је појам Косова употребљен тек као потврда тешког ропства које траје „пет векова дугих”. Косово је место које треба ослободити, али је у коначно ослобођење немогуће кренути само војском. Било је неопходно да се деси још нешто, нешто необично и моћно као што је „силазак громова”, што пружа могућност успостављања латентне аналогије са песмом „Почетак буне против дахија”.

Код Велимира Рајића, у песми „Заробљеној браћи”, такође се успоставља аналогија са, у тренутку певања поробљеним Косовом, преко симбола Милоша и Марка, Видова дана, малене Бањске Страхињића Бана, виле и цара Душана. Међутим, сваки од поменутих појмова и имена у песми нема мотивску функцију, већ функцију епитета преко којег се успоставља аналогија између онога *некад* и овога *сад*. Вила не узима учешће у коначном ослобођењу Косова, што би било нормално да је ова Рајићева песма израсла на подтексту народне песме, она слободу доноси посредно. Оглашавањем песмом, вила потврђује сопствено постојање и истовремено објављује долазак слободе: „По горама нашим опет пева Вила!” прилогом *опет* истиче се повратак вилине песме, што симболично означава повратак слободе, јер као што је некад *давно*[10] плакала, сад *поново* пева. Песник је метафорично, употребом мотива виле, показао да су сви српски крајеви, шуме и лугови поново слободни, и да сада виле, као некада давно, пре пет векова, у доба Милоша и Марка, слободно певају. Тако је Велимир Рајић песничким дискурсом оправдао успостављену дијахронијску кореспонденцију између заробљене браће *сад* и јунацима Милошем, Марком и царом Душаном, *некад*. Успостављање те кореспонденције било је неопходно, како би се истакла необичност која је покренула и довела до коначног ослобођења. Као што је Дису био неопходан „силазак громова”, тако је Рајићу био неоходан *васкрс*[11] знаменитих Срба. До коначног ослобођења Косова, у сфери поетског поимања космичке правде, као и у народном предању, није могло доћи без помена јунака, као што су Милош и Марко.

Песма „Молитва” Милутина Бојића представља молитву Мајке Југовића: „Бога моли Југовића Мајка”. Ово је уједно и припев на крају сваког

---

[10] Слободна је раја, она душа чиста,
Над којом се, *давно*, заплакала Вила
(„Заробљеној браћи”)

Наш курзив.

[11] *Васкрсо* Србин из Косовског Гроба!
Бог је *диго* старе витезове наше,
Што за род умреше у оружја звеци:
Њина тошна тела на Косову паше,
Ал дух њихов оста у њиховој деци!
(„Заробљеној браћи”)

Наш курзив.

катрена, што песми доприноси, како на плану еуфоније и ритмике, тако и на емотивном плану. Песма се састоји из четири катрена испеваних у десетерцу. Припев „Бога моли Југовића Мајка" својом асоцијативношћу на народну песму и цезуром после четвртог слога доприноси кохерентности спеваних катрена, али и чвршћој вези са песмама из народне поезије (Јашовић 2014: 535).

Кад посматрамо целину песме,[12] јасно је да се из садржине песме на косовски мотив односи само припев (Јашовић 2014: 536). Да није тог припева, песма би била лишена централног мотива: молитве Југовића Мајке. Али, иако песма има упориште у косовском мотиву, мотиву мајке, који је један од средишних мотива у народним песмама косовског циклуса, не можемо рећи да ова песма садржински почива на народној поезији, јер се њоме, практично, „дописује" народна песма „Смрт Мајке Југовића". Ова песма претходи народној песми „Смрт Мајке Југовића", јер она „Бога моли", али још није „Бога домолила". Она још нема сазнање о својој трагедији, још није упутила ту коначну молитву која ће јој пружити милост божију и сазнање о њеној несрећи.

Код српских модерниста наилазимо на стихове, који непосредно нису везани за косовску тематику, али јесу за народну књижевност. На пример у песми „Ми чекамо цара", Дис свој стих „што ће сад друмови пожелет Турака / А Турака нигде бити неће" гради непосредно на стиху из народне песме „Почетак буне против дахија", („Друмови ће пожељет' Турака / А Турака нигде бити неће"), како би антиципирао слободарску тежњу и неопходност да се непоколебљиво крене у борбу до коначног ослобођења.

Као што смо видели, у поезији српских модерниста, а пре свих, носилаца српског модернизма – Шантића, Дучића, Ракића, Пандуровића и Петковића – „вечна рана косовска" (Витошевић 1975: 294) је тематски присутна у толикој мери да можемо да говоримо и о „косовској књижевности", као посебној тематици у кругу модернистичког певања српских модерниста, како је то својевремено говорио Драгиша Витошевић (Витошевић 1975: 299–303). Песници српске модерне, не само да су имали активан однос према косовској тематици, већ су поетички, ову тематику развијали.

12 Ноћ је пуста. У царској дворани
Мрачан престо, тајанствен ко бајка,
И док ветар звижди на пољани,
Бога моли Југовића Мајка.
Камен ћути и небеса муче,
А сотона само из прикрајка
Са смехом јој пружа пакла кључе...
Бога моли Југовића Мајка.
Давно снахе под умором пале,
Ветрова се небом гони хајка,
Звезде трну што су сву ноћ сјале,
Бога моли Југовића Мајка.
Сакривена од светине, клечи,
Стид је да се са гомилом вајка,
Сама, хладна, без суза, без речи
Бога моли Југовића Мајка
(„Молитва")

Мотив Косовског боја у поезији српских модерниста није развијан временски и просторно. Косовски бој, као догађај, у поезији српских модерниста углавном се употребљава на нивоу симбола. Врло често налазимо да се појам Косова користи као синоним за Косовски бој. Појмом Косова, Косова поља, крвавог Косова, итд., подразумева се мотив Косовског боја. Посредно, преко појма Косова, у свести рецепције се успоставља кореспонденција са Косовском битком и косовском трагедијом у целини. Мада је, према нашем мишљењу, појам Косова тематски ширег захватања, од мотива Косовске битке који је одређен и местом (Косовом) и догађајем (битком).

У поезији српских модерниста Косово је симбол српске несреће и ропства, части и непоколебљивости, врхунац етичких и верских принципа. Зато није изненађујуће што је сам појам Косова у најтешњој вези са појмовима сакралитета и страшне патње:

Видех како народ историју даје
Крај незнаног села, долине и крша:
Пободе заставу, нека се лепрша
У име његово и за *васкрс* раје,
За *сузе* Косова и за *вапаје*[13].
(„Прва песма среће”)

Патња која долази са Косова према песниковом убеђењу није занемарљива, јер је то патња која је и Бога растужила, док истовремено та патња међу људима не може да нађе разумевање и утеху:

Од Косова плач је, Богу се вапије,
Ал’ нигде помоћи, свуда срца тврда:
(„Споменик”)

У „наглом хуку” слободарског залета дошло је до брисања „пет векова дугих, у црном јауку” („Споменик”). Јауци у ропству претворили су се у химну слободе. Тек, значајно је да коначно ослобођење свих српских крајева није могло доћи без „жарке љубави из витешких груди”. Ослобођење представља „испуњен завет са Косова поља” („11. август 1913. године”).

Целокупно Косово је синоним за Косовски бој. Српски модернисти су појам Косова у поезији користили као декоративно песничко средство, али и као симбол завештања, које се огледа у трајању и испуњењу *косовског завета*. Зато Пандуровић у песми „Војнички растанак” не пружа могућност повратка без победе. Он поручује да ће се српски ратници вратити као победници „или никад више, или никад више”. Дакле, дошао је одсудан час да се *косовски завет* испуни, а српски војник је био спреман да ратује:

... Полумесец док се не сруши у крви,
Ил’ док не паднемо – последњи и први!
(„Војнички растанак”)

[13] Подвукао П. Ј.

Српски војник, као и народ у целини, пет векова је у свести чувао сећање на Косовску битку, коју је коначно хтео да приведе крају са јасним циљем, да је добије и да се коначно ослободи. Ослобођење хришћана било је немогуће док се полумесец (Турци) „не сруши у крви". Дакле, битка је морала да се води до последњег, до коначне победе или пораза.

Поред *мотива Косовског боја* (Дис – „Прва песма среће", „Споменик"; Пандуровић – „Војнички растанак"), у поезији српских модерниста налазимо и *мотиве везане за кнеза Лазара* (М. Јакшић – „Под кулом Цара Лазара"; Шантић – „Видовдан 1389–1919"), *кнежеве вечере* (углавном мотив налазимо у аналогијама)*, мотив издаје* (Шантић – „Сукоб између Вука и Милоша"), *мотив Милоша Обилића* (Шантић – „Рањеник", „Српче пред сликом Обилића"; Дучић – „Паж"; Пандуровић – „Обилић"), *мотив Косовке Девојке* (Шантић – „Младој Косовљанци", „Косовака"; Ракић – „Кондир") *мотив Мајке Југовића* (Бојић – „Осveћене могиле", „Молитва", „Понос"; Королија – „Соколска канцона"), *мотив косовског цвећа* (Шантић – „Косовско цвеће", „Цветови славе"; В. И. Млађи – „Крвави цветови"; Пандуровић – „Цвеће овог пролећа"; Ракић – „Божур") *и мотив турске силе* (Шантић – „Порушени храм", „Србима у Митровици на Косову", „Србин живи", „Призрене стари", „Празник", „Јутро на Косову"; Дис – „Звона на јутрење"; Дучић – „Манастир", „Хорда", „Вечној Србији"; Ракић – „Симонида", „Напуштена црква", „Јефимија", „Наслеђе", „На Гази Местану").

Углавном су сви они преобликовани,[14] јер је нова модернистичка поетика могла бити само тако остварена. Изузетак чини песма „Сукоб између Вука и Милоша" Алексе Шантића која је тематски и мотивски грађена на књижевном наслеђу из народне поезије.

ИЗВОРИ

Дучић 2008: Ј. Дучић, *Сабрана дела I–VII*, Београд: Штампар Макарије/ Блиц.

Петковић 1986: В. Петковић Дис: *Изабране песме*, Београд: Вук Караџић.

Ракић 1970: М. Ракић, *Песме*: Српска књижевност у 100 књига, књ. 54, Нови Сад/Београд: МС/ СКЗ.

Шантић 2008: А. Шантић: *Сабрана дела*, Београд: Филип Вишњић.

Пандуровић1969: С. Пандуровић, *Песме*, Српска књижевност у 100 књига, књ. 56, Нови Сад/Београд: МС/СКЗ.

Рајић 1935: В. Рајић, *Песме*, Београд: СКЗ.

[14] На примеру мотива Косовке Девојке, то смо показали у раду „Мотив Косовске Девојке у песничкој транспозицији песника српске модерне", *Зборник Матице српске за славистику*, Нови Сад, 79, 2011, стр. 161–167.

ЛИТЕРАТУРА

Јашовић 2014: П. Јашовић, Функција мотива Косова и Бога у крфској збирци *Песме бола и поноса* Милутина Бојића, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 11–14. IX 2014, 44/2, Београд: МСЦ, 533–540.

Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд: СКЗ.

Кашанин 1990: М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд: Просвета.

Радојчић 1988: Ђ. Сп. Радојчић, *Старо српско песништво IX–XVIII век*, Крушевац: Багдала.

Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво 1901–1914*, књ. 1, Београд: Вук Караџић.

Предраг М. Яшович

КОСОВСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ СЕРБСКИХ МОДЕРНИСТОВ

(Резюме)

В настоящей работе мы имели цель представить тему Косово и косовских мотивов и их значение в поэзии сербских модернистов (А. Шантича, М. Ракича, Й. Дучича, В. Петкович-Диса, С. Пандуровича, В. Раича и М. Боича, М. Королие). Мы считаем, что эти мотивы занимают важное место, и выделяем три типа стихотворений, в которых встречается тема Косово: стихотворения, в которых данная тема доминирует; стихотворения, в которых преобладают отдельные косовские мотивы, связаные с темой Косово; стихотворения, в которых с помощью отдельных косовских мотивов проводятся аналогии и развиваются метафоры. Это приводит нас к выводу, что тема Косово с ее религиозной составяющей играет важную роль как в поэтике отдельных поэтов, так и в поэтике сербского модернизма в целом.

821.163.41.09 Стефановић, С.

Тамара Р. ГРУЈИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача Кикинда

Оригинални научни рад
Примљен: 17. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

МОДЕРНИ ИНДИВИДУАЛИЗАМ И ТРАДИЦИЈА У ПОЕТИЦИ СВЕТИСЛАВА СТЕФАНОВИЋА

У раду се разматра поетика Светислава Стефановића, изразитог представника „младих" прве половине XX века, у контексту „другог" и „другачијег" поимања традиције и усмене књижевности. У тумачењу и вредновању стваралачке (само)свести и традиције у поетици Светислава Стефановића битан удео имају критички и полемички текстови аутора, који доприносе јаснијем сагледавању његовог односа према чину стварања, односно усменој књижевности као узору и моделу за стварање модерног песништва. Окренутост ка мистичном, а не херојском у српској усменој књижевности чини га „усамљеним модернистом", који сматра да је мистицизам одлика нове уметности, јер су на мистичним, романтичним и религиозним мотивима засноване националне културе других европских народа.

Циљ рада је да се истражи модерно и традиционално у Стефановићевој поетици, да се утврди снага утицаја енглеских песника – мистичара – на поетику овог писца, да се ближе одреди и опише однос оригиналне индивидуалне свести Светислава Стефановића према традиционалним погледима на уметност и модерним тенденцијама у књижевности.

Кључне речи: Светислав Стефановић, енглеска књижевност, модерна, књижевна традиција, поетика, дух.

О Светиславу Стефановићу као модернисти већ смо писали (Грујић 2013: 381–390), али се Стефановић може, према садржини неких својих песама (*Понос крви*, Стефановић 1997а: 27), врло лако сврстати у групу песника који су писали тзв. „пролетерску поезију" (Деретић 1983: 460–461). Већ то доказује да читања Стефановићеве поезије траже нове, одговарајуће кодове за препознавање свих могућих и вероватних значења његове поезије. Опет, то говори о његовој поезији као о својеврсној универзалији, која већ по себи доказује вредност и сврсисходност Стефановића као остваренog песника.[1]

Да би се сагледала поетичка начела критичара, књижевника и песника Светислава Стефановића, мора се поћи од „'окамењене' слике" (Ненин 2007:

* tamaragrujic77@gmail.com

[1] Светислав Стефановић је објавио следеће песничке збирке: *Песме оригиналне и преведене I, II, III* (Мостар, 1903, 1904, 1905), *Сунца и сенке* (Београд, 1912), *Строфе и ритмови* (Београд, 1919), *Границе* (Београд, 1928).

22), у облику *Изабраних дела* (1931. и 1933. године)[2], коју је сам Стефановић хтео о себи да остави.

Преводећи Шекспира, Бернса, Бајрона, Шелија, Едгара Поа, Свинберна, Росетија, Вајлда и пишући о мистицизму у енглеској књижевности, „упућен на енглеску и немачку књижевност више него на француску и руску, он је имао високе и често неочекиване захтеве у борби против духовне заосталости и књижевног примитивизма" (Протић 1979: 30). Баш та окренутост енглеској књижевности учинила га је, према мишљењу Боривоја Стојковића (1938: 45–51), посебном појавом у српској књижевности. Стефановићеве англистичке студије потребно је посматрати „у оквиру његовог ширег културолошког ангажмана и његове жеље да се оствари као просветитељ српског народа" (Петковић-Прошић 1999: 15). Стефановићево бављење енглеском књижевношћу јесте кључно за разумевање његовог целокупног стваралаштва и поетике уопште, јер он се „англистиком није бавио ради енглеске књижевности, већ пре свега ради српске" (Петковић-Прошић 1999: 16). Ако овако посматрамо слику коју је сам Светислав Стефановић желео о себи да остави, онда нам је јаснија „окамењена слика" у *Изабраним делима*.

На примеру овакве „слике" можемо пратити један специфичан континуитет Стефановићеве поетике, а која се заснива на споју „старих" и „младих", односно традиције и модернизма.

„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" (Грујић 2013: 383).[3] Окренутост мистичном увела га је у области које су до тада мало биле познате у српској књижевности и самим тим учинила га је другачијим од осталих модерниста. Стефановић је „човек ширег и друкчијег знања од већине српских писаца и критичара његовога доба" (Палавестра 1986: 125). Он тражи узоре у енглеским мистичарима,[4] што ће одредити његов

---

[2] У првом делу који обухвата књиге I и II, налазе се *Портрети и есеји*, а у другом делу, књига III и IV, налазе се *Студије о народној поезији*.

У првом делу *Изабраних дела* Стефановић пише о енглеским песницима Росетију, Свинберну, Браунингу, затим о Лази Костићу, о Пра-Хамлету, о Парацелзијусу, о Псалмима, о мистицизму и мистичарима енглеске поезије.

У другом делу *Изабраних дела* налазе се следећи текстови: „Легенда о краљу Офи", „Једно некритичко мишљење о књижевном пореклу народних прича", „Две речи о арбанаским народним причама", „О датирању и паралелама наших народних песама", „О постанку балада", „О митолошким песмама и темама наше народне поезије", „Жалосна песма прогнане жене", „Датирање наше народне епске поезије", „Епозода о Офи и Дриди у *Беовулфу*", „Зидање Скадра".

[3] Са мистицизмом се Стефановић упознаје преко енглеске поезије из друге половине XIX, коју назива „новијом поезијом". Стефановић у *Делу* прво објављује превод Росетијеве *Блажене деве*, а затим и студију „Из енглеске књижевности. Росети. Свинберн. Браунинг. Китс. Вајлд". „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" (Грујић 2013: 382).

[4] Тодор Манојловић сматра да је Светислав Стефановић најтемељнији српски познавалац енглеске књижевности, али и „надахнути преводилац и тумач множине великих британских песника" (Манојловић 1998: 252).

пут као књижевног критичара, мислиоца и као песника, и сврстати га у категорију „усамљеног модернисте" (Палавестра 1986: 234).

Чињеница да је Светислав Стефановић истицао Лазу Костића као некога ко је „први изразио у нашој поезији дух новије светске поезије" (Стефановић 1904: 280) и да његова поезија представља „јеванђеље праве, велике, нове будуће поезије" (Витошевић 1975: 132–133) указује да је Стефановић, „супротстављајући се мишљењу владајућег књижевно-критичарског естаблишмента", поред чињенице што је сагледао „значај Костићевог утицаја на развој српске поезије" (Јашовић 2011: 136), посредно указао и на чињеницу да се поетички у великој мери ослања како на поезију Лазе Костића, тако и на романтичарске тенденције у целини. Налазимо да је то један од разлога што је Стефановић добрим делом преводио енглеске романтичаре.[5] Преко трансценденталиста (Озби 1994: 394) којима је делом припадао и Едгар Алан По, сматрамо да се Стефановић упознао и са поетиком прерафаелита (Озби 1994: 311), која је умногоме баштинила поетику романтичара. Отуда код Стефановића проналазимо низ романтичарских поезичких елемената, неки од доминирајућих јесу религиозност („Познање", Стефановић 1997а: 118), гробљанска атмосфера („Последња милост", Стефановић 1997а: 119), патетична егзалтираност („Болу", Стефановић 1997а: 109), родољубље („Земљо мати!", Стефановић 1997а: 30) мистика: као религиозно искуство – („Познање") и мистика као начин перцепције света („Просјак", Стефановић 1997а: 116; „Последњи корак", Стефановић 1997а: 117; „Глас земље", Стефановић 1997а: 29) и однос према жени („Последња милост").

Поред космичке оријентације, „романтичарско наслеђе огледа се код Стефановића и у истицању момента побуне, као универзалног, прометејског начела на којем почива субјекат и свет, негирајући статичност и мртвило и заговарајући принцип вечите промене, динамике и снагу живота: 'Буно стихијо моја,/ ти буди сав мој стих!'" („Бунтовна песма") (Стојановић-Пантовић 1998: 60).

Стефановићева тематска одређеност показује да „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).

> Инстинкт истраживача упутио га је ипак на прави пут: оснивачи и следбеници прерафаелитског братства имали су снажан уплив на потоња кретања у англосаксонској литератури, која је оставила неизбрисив печат и на развој светске књижевности 20. века. Стефановић је отишао и корак даље: препознао је везе између Китса и његових земљака из друге половине 19. века. Говорећи о модерној поезији, 'којој је Китс први апостол, Браунинг велики магус, Росети екстатични, вечно очарани свештеник, Свинберн пламени, снажни освајач', а чији корени се налазе у језгру прерафаелитизма који се средином 19. века афирмисао као широко прихваћени уметнички правац (Петковић-Прошић 1993: 42).

[5] Због упознавања српских читалаца са енглеским песницима, Витошевић сматра да је Стефановић направио „највећи подухват и заправо прави подвиг" (Витошевић 1975: 207). Тим поводом Пандуровић је својевремено писао: „Његови преводи, још из прве збирке Едгара Алан Поа, Вајлда, Вестија и других значе мали датум у нашој литератури" (Пандуровић 1912: 1015).

Однос према прошлости, односно према мотивима средњега века, јесте једна од главних карактеристика коју Стефановић уочава у поезији енглеских мистичара, „напомињући да то није нека нарочита симпатија према средњем веку, него једна симпатија модерне људске душе једне према другој. Та модерна душа, то је оно што њих спаја, што кроз савремене и средњовековне и класичне мотиве тражи свог израза, тражи себи сродну душу" (Стефановић 1905: 412). Прерафаелити су успели да тај стари свет доведу у везу са животом, те он постаје истинит, истински доживљен и проживљен, и у томе Стефановић види њихову највећу вредност. На тај начин „уметност постаје један израз живота. Уметност није више једно засебно царство маште, у којем је душа са свим одвојена од тела, духовни свет од физичког. Напротив она је свет у којем је душа најинтимније везана са телом, и духовни свет са физичким" (Стефановић 1905: 413).

Појам духа у поезији Светислава Стефановића је подједнако значајан како из аспекта утицаја романтичарске поезије преко прерафаелитске поетике, тако и као преобликовање појма духа и прилагођавање овог појма једном новом модернистичком песничком дискурсу. Појам духа (грч. *pneuma*, *nous*, лат. *spiritus*, *animus*, нем. *geist*; фр. *espirit*) у почетку је означавао дах, испаравање, потом је постао принцип живота, а у религији ће бити оно што мисли и ствара ни из чега; у ширем контексту може представљати идеју водиљу (Марић 1991: 45). Дух као манифестацију испаравања и принцип живота налазимо у Стефановићевим песмама „Тајна таласа" (Стефановић 1997а: 15), „Обновљење" (Стефановић 1997а: 43), а „тај дух универзалног и космичког значи без сумње једно велико рађање једног новог огромног духа, после ослобођења човекова од његове пролазне личности и од његове прошлости" (Стефановић 2005: 122).

Необично је да у Стефановићевој поезији налазимо да се виталистичка снага духа манифестује, као обнављање, на један парадоксалан начин из мртвила, мириса мртвих:

> Дишем мирис мртвих у часу цветања.
> Док са духом незнано блиским мени стиже
> Са пупољка сочних музика младости
> („Обновљење").

Овакво разумевање духа истиче концепцију живота према којој ништа није мртво иако је умрло, јер је душа жива, „оно *вечито* њено траје" (Стефановић 2005: 115). Зато се, кад лирски субјект осећа да све што му душа сања „Из гроба се неког испотајно диже, / Где још гори чежњом неке свете кости" („Обновљење"), читалац заправо суочава са једном поруком оптимизма. Сама концепција поруке је мало необична, јер у њено формирање песник креће од туробног, трагичног. Он се креће обрнутим путем, не иде од младости ка смрти, природном увиру живота, већ од догођене смрти он креће у радост живљења, у „музику младости".

Песничка слика обнављања („Обновљење"), саздана на укрштају противречности, одговара Стефановићевом поимању духа: „Пошто је дух у свом

највишем изразу, у свести, везан за живот; и пошто је циљ стварања и еволуције света свест – то крајњи циљ еволуције не може бити смрт, не свет који умире, но живот, свет који живи и чији живот побеђује" (Стефановић 1997б: 31).

Углавном се дух узима као нематеријално биће које постоји као чиста апстракција (Крстић 1991: 115). „Духом се назива објективно разумљиви слој душевности, слој који, иако је настао у иманетној индивидуалној сфери, има ознаку надиндивидуалности" (Филиповић 1984: 82). Надиндивидуалност духа налазимо у песмама „Понос крви", „Глас земље". У овим песмама надиндивидуалност се огледа у потврђивању моћи колектива кроз дух незнаног који их је освојио („Понос крви"), кад земља и човек постају слика истог. Тада човек, као једину могућност превладавања сопственог пропадања, проналази спас у потрази за Богом – „Ја тражим Бога" („Глас земље"). Дух превазилази људско исходиште и прелази у све-дух и поприма једну сакралну метафизичку димензију, јер је сакралним подстакнуто његово делање („Свете мошти", Стефановић 1997а: 69).

Поимање духа као надиндивидуалне манифестације допринело је да дух постане нарочито значајан појам у класичној немачкој филозофији код Хегела. Дух је постао идеја која је дошла по себи, која је постала свесна себе и која зна за себе. Три основне развојне форме духа, према Хегелу су: субјективни, објективни и апсолутни дух.[6]

Хегелов субјективни дух (Geist) у Стефановићевој поезији можемо пронаћи у песмама „Највећа срећа" (Стефановић 1997а: 19), „Нема краја" (Стефановић 1997а: 21) и „Склад" (Стефановић 1997а: 59). У песми „Највећа срећа" субјективна је заправо свест о предаји духа, а сам дух је предајом постао све-дух, један опште-дух, који је метафорична, али врло јасна слика хришћанства:

> Јер тело моје не да земља ова,
> А другом сам већ дух предао свој.
> („Највећа срећа")

Јасно је да са таквим једним духом, који је „претакањем" из личног у опште постао све-дух, нема краја, јер самом жељи индивидуалног за бескрајним („И дух мој, жедан, бескрајности, лети", „Нема краја"), антиципира се бе-скрај, али то је бескрај који „не зна за покоје" и који проистиче из свега, као из вечности („Нема краја"), јер за Стефановића „неограниченост је постулат духа" (Стефановић 1997б: 39). Зато је у песми „Склад" било могуће да

[6] Према овим степенима Хегел је разликовао и филозофију субјективног, објективног и апсолутног духа. Субјективни дух се развија кроз три етапе: душе, свести и духа. Нас занима трећи степен, дакле дух. „Трећи ступањ субјективног духа представља дух (Geist), чије се биће представља у јединству душе и свести, дакле продуктивном знању или сазнавању (Erkennen). Душа је продуктивна и несвесна; свест је свесна али непродуктивна; а дух је свестан и продуктиван; а пошто је сазнање свесно и продуктивно, то је дух сазнање. Специјални ступњеви духа су: 1. теоријски, 2. практични и 3. слободни дух. Специјалне форме теоријског духа, сазнања у ужем смислу, опет су: 1. опажај (Anschauung), 2. представа (Vorstellung), и 3. мишљење (Denken). Опажај код Хегела означава сазнање у конкретној представи која је чулна. Представа је сазнање у сликама имагинације, а мишљење је сазнање у чистим појмовима" (Петронијевић 1982: 493).

се душа дахом и „чулом једним општим, које бића спаја" („Склад"), преточи у склад, али тек кроз стваралачки чин уметника, („осећање то је што уметник има"). Хегелијански субјективистички дух се, практично у Стефановићевој поезији манифестује као лични осећај који се стапа са колективним, са складношћу грађевине коју уметник ствара. Према томе, Стефановићев субјективни доживљај духа је само корак ка његовој објективизацији.

У Стефановићевој поезији апсолутни дух у Хегеловом смислу речи, као појавност која делује на осећај и узрокује својеврсну естетичку емпатичност, постоји у већини његових песама. Ми ћемо овде истаћи неколико. Песма „У име вечнога" (Стефановић 1997а: 67), представља говор у име плотске љубави, потврде једне зреле, здраве мушкости, али кроз божанствено виђење сопственог духа у тој снази чињења да вечно, живот и љубав трају као чин апсолута. То су они часови кад апсолут надраста индивидуално и из њега прераста у опште-дух:

Има часова, када дух мој смео
Времена цело море испуњава,
Све почиње у њему и свршава,
(„Полови", Стефановић 1997а: 95)

Поруку хегелијанског продуктивног сазнавања духа (Erkennen) носи песма „Поезија". У овој песми, лирски субјект преузима улогу песника (или је „дозволио" песнику да проговори) и у искреном дијалогу са својом драгом, као некад Милан Ракић у „Искреној песми", открива да је чин стварања суштина његовог бића, док је љубав само пропратна материјална манифестација у којој се потврђују њихова плотска бића. Само постојање и потврђивање људског духа, могуће је тек кроз стваралачки чин: „Имам ја својих сатанских часова, [...] Тада се огањ моје душе шири [...] Тад сам у царству слободе духова." („Без окова", Стефановић 1997а: 88). За остваривање стваралачко-сазнајног духа није довољно само волети и стварати, већ је потребно бити слободан у том чињењу („Без окова"). Међутим, ни тада човек, уметник, не може бити лишен сумње да је исправно то што чини, као ни вере да је добро то што чини („Сумња и вера", Стефановић 1997а: 93). Дихотомија овог односа је ипак превазиђена у песми „Окови" (Стефановић 1997а: 108):

И сањам тако сан великог дана
Ослобођења, кад ће мачем пламним
Моћ мојих стега бити раскидана.
(„Окови")

Једна од битних манифестација Хегеловог теоријског духа јесте представа (Vorstellung) тог духа. Представу духа Стефановић је у својој поезији дао сликом душе. Његова слика душе је сфера у којој се налази рака („У сфери душе носим једну раку") у којој он баца „наду своју сваку" („Пртљаг душе", Стефановић 1997а: 87). У овој песми налазимо представу душе (рака) као слику могућег гроба, који се налази, практично, у себи самом.

Овакав однос према души, духу и уопште, мистичним елементима, није случајан код Стефановића. Као што смо кључ за њихово разумевање пронашли код Хегела, могли смо их пронаћи и код, рецимо, егзистенцијалиста. То само потврђује полисемантичност Стефановићевог лирског израза и његову повезаност са књижевном традицијом других народа.

У време стварања Светислава Стефановића немачка и француска књижевност су биле далеко познатије и приступачније у српској књижевности, те из тих разлога Стефановић пише о енглеској књижевности, али и преводи са енглеског, не би ли српским стваоцима и читаоцима приближио ову књижевност.[7] Текстови „Из енглеске књижевности. Росети–Свинберн–Браунинг–Китс–Вајлд" и „О мистици и мистичарима енглеске поезије" кључни су за сагледавање поетике Светислава Стефановића и његовог интересовања за народну књижевност. Стефановић 1905. године пише о Росетију, Свинберну, Браунингу, Китсу, Вајлду и открива своје интересовање за проучавање мистичног, али тек неколико година касније, тачније 1929. године пише о мистичарима у енглеској поезији.[8] На крају текста закључује да је „један од највећих недостатака наше уметничке поезије [...] баш недостатак у њој мистичних елемената" (Стефановић 1931: 311).

За Стефановића је народна књижевност основа уметности, и то основа која оживљава, нуди лепоту и смисао. У одсуству мистичних елемената види разлоге мање популарности српске народне књижевности и утицаја који она може да изврши на уметничку књижевност, „у српској преовлађује и, најзад, скоро искључиво остаје култ херојског; мистични елементи, једва тек унесени, све више рудиментирају, док се, најзад, сасвим не изгубе" (Стефановић 1931: 282). У западноевропским државама „онај први култ, култ хероја, витеза и државника, постепено (је) ишчезавао из области уметности, али је зато онај други култ, мистични култ бога и божанског, трајао и траје и даље" (Стефановић 1931: 281). Такве мотиве Стефановић препознаје и у српској народној књижевности, „Лазарево приволевање небеском царству, мистерij Југовића 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).

За Стефановића је доминација херојског, односно мистичног од великог значаја, јер уз помоћ уметничког израза изражава се дух и свест једног народа. А дух српског народа поистовећује се са херојством, истичући да сви хоће Краљевића Марка са доламом и самуркалпаком, Милоша Обилића у

---

[7] Павле Стефановић за свог оца Светислава каже да је био врсни преводилац Шекспира иако никада није био у Енглеској (Игњатовић 1992: 68–76), док Тодор Манојловић наводи да је Стефановић превео две трећине Шекспирових драма, „са супериорним знањем и најотменијим укусом" (Манојловић 1998: 252). Поред Шекспира, Стефановић је преводио и Едгара Поа, Бајрона, Шелија, Китса, Тенисона, Свинберна, Росетија, Вајлда.

[8] Стефановић је одржао предавање о мистици и мистичарима енглеске поезије 18. фебруара 1929. године на Народном универзитету у Београду, у част енглеске културе, поводом изложбе британске уметности. Текст је обављен исте године у *Летопису Матице српске* (књ. 320, стр. 376–398), а 1931. године прештампан у *Изабраним делима*, *Портрети и есеји*.

витешком руху на кнежевој вечери и јунаке који у парадном руху ступају на смотри у Крушевцу пре поласка на Косово. У толикој отмености и гордости, он види нешто друго, нешто много дубље. „Нећемо да чујемо пригушен крик царице Милице кад је и последњи брат пролазио и неће да остане. Нити да на причешћу у Грачаници наслутимо онај бол Косовке Девојке, који је бол и милост, очајање и уживање у страдању; јединствени онај бол људске душе, који не чу, нити опева и један други народ на свету" (Стефановић 1997б: 16).

Стефановић је свестан да је у нашој народној књижевности херојство уздигнуто до мита, али окамењену слику он жели да мења.[9] Он трага за мистичним и божанским, за праизвором. „Једино у нашој народној поезији Стефановић је успео да пронађе права, исконска осећања, и тако проникне у душу српског народа, а ова осећања су, сматра Стефановић, блиска самом праизвору живота. Ту се крије енергија поетске речи, али и једноставност и моћ народне песме" (Грујић 2006: 169).

Стефановић се од почетка свог књижевног стваралаштва бави проблемом народне књижевности. Још у свом првом полемичком тексту (Стефановић 1901: 74–89)[10] он за народне песме каже да су „етички непроникнуте, неусахле" и да у њима има много разноврсних женских и мушких карактера који се не могу наћи ни код Шекспира нити код српских модерниста. У текстовима „Каквом мјером" и „На раскрсници" Стефановић „износи своје виђење модерне поезије и разлоге зашто се треба вратити народној књижевности" (Грујић 2006: 14). У овим текстовима „крије се једна изузетно темељна расправа о традицији српске поезије и довођење у сумњу устаљених клишеа – једна јеретичка расправа која удара нове темеље модерном песништву с почетка овог века" (Тешић 1991: 229).

Критичко-полемички текстови Светислава Стефановића представљају израз бунта против традиционалне поетике.[11] У њима Стефановић инсистира на превредновању, јер „зналац енглеске и немачке књижевности, даје читању наше традиције посебну боју" (Ненин 2007: 20).

Према Стефановићевом мишљењу, српска народна књижевност је успела да се ослободи од стварности и да се „транспонује у сферу уметности" и из тих разлога Стефановић је „види као узор, извор и модел за стварање модерног песништва" (Грујић 2006: 18). Томе доприноси њена хармоничност,

---

[9] „Народ који је спевао херојску етику не може више ослободити се херојског у свом темпераменту чак и ако је ово било само епизодично у току његовог развића" (Петровић 1974: 317).

[10] Прву полемику Стефановић води са Богданом Поповићем поводом драме *Гордана* Лазе Костића.

[11] Овде првенствено мислимо на текстове који су објављени 1911. године у *Бранковом колу* „Част и слобода творцима" и „Да мало рашчистимо ситуацију" у којима Стефановић полемише са Скерлићем и на основу којих „добијамо заокружену слику Стефановићевог погледа на књижевност преломљеног кроз призму његовог односа према Скерлићу" (Петковић-Прошић 1999: 69). Али и у Стефановићевим текстовима: „Болесна и здрава књижевност" (1904), „Вулгаризација књижевности" (1906), „О књижевној критици" (1907), „Више слободе стиха" (1912), „Узбуна критике ни најмлађа Модерна" могу се сагледати његова поетичка начела, односно другачији књижевни концепт.

музикалност и примитивност искона, што је чини битно другачијом од европских народних књижевности, али је чини блиском енглеској.[12]

Стефановићево стваралаштво је поникло на тековинама западноевропског културног круга и представља одраз ослобођене, стваралачке личности Стефановића песника и Стефановића књижевног критичара. На тај начин он је успео да помири „двојство (сопственога) духа" (Стефановић 1997б: 58), постане другачији од својих савременика и учини значајан помак у односу на традиционалну поетику.

Поред тога што се Светислав Стефановић изражавао у различитим књижевним дискурсима – уметничком и публицистичко-есејистичком, из нашег рада се може ишчитати да је његова целокупна поетика јединство различитих књижевних интересовања за стране књижевности, пре свих, енглеску, као и за српску народну књижевност. Преводећи енглеске писце, он је тематски мистицизам из њихове поетике преносио у своја тумачења народне књижевности, али га је уносио и у своју поетику лирике, уносећи мотиве душе, духа, смрти, вере, односа према жени и обрађујући их, колико у духу владајуће модернистичке поетике, толико и у духу прерафаелита.

ЛИТЕРАТУРА

Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво I*, (1901–1914), Београд: Вук Караџић.

Грујић 2006: Т. Грујић, *Народна књижевност у виђењу Светислава Стефановића*, Кикинда: Народна библиотека „Јован Поповић".

Гујић 2013: Т. Грујић, Место Светислава Стефановића у поезији српске модерне, у: *Развојни токови српске поезије*, I том, 42/2, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар, 381–390.

Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.

Игњатовић 1992: Д. Игњатовић, Павле Стефановић о свом оцу Светиславу Стефановићу, у: *Са писцима и о писцима међуратним*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 68–76.

[12] Зато Стефановић истиче хармоничност српске народне књижевности и пореди је са немачком, која је сва сурова, дивља, колосална. „Наша народна поезија [...] одликује се баш тим што је у њој све изравнато у једној великој хармонији лепоте, отмености, нежности и ћутања: Косовка Девојка, Марко Краљевић, Обилић, Мајка Југовића. Марко Краљевић, који има још највише грубих црта, има пуно нежних потеза као син, као штит слабих и немоћних, као бранилац и борац против насиља" (Стефановић 1997б: 95).

Музикалност је такође одлика народне књижевности коју Стефановић сматра важном, јер јој одређује ритам и ток речи. Стефановић сматра да је народна поезија примитивна, древна, исконска и удаљена од страних културних средина, али ипак довољно подстицајна. У њој се, у моментима засићености и исцрпљености, може тражити инспирација, освежење. Стефановић то сликовито казује – потребно је вратити се „хлебу својих предака". У народној поезији он проналази вечите теме: хероизам, љубав – „теме људске верности и другарства, оданости земљи и народу до најтрагичнијих облика сукоба и жртве – као у Вуковој песми „Урош и Мрњавчевићи" (Стефановић 1937: 40). О овоме више видети у Грујић 2006: 24–31.

Јашовић 2011: П. Јашовић, Лаза Костић и српска модерна, у: И. Живанчевић Секереш (ред.), *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*, Нови Сад: Филозофски факултет, 135–145.

Константиновић 1983: Р. Константиновић, *Биће и језик*, књ. VII, Београд: Просвета/Рад, Нови Сад: Матица српска.

Крстић 1991: Д. Крстић, *Психолошки речник*, Београд: Савремена администрација.

Манојловић 1998: Т. Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, (прир. Г. Тешић), Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин".

Марић 1991: С. Марић, *Филозофски речник*, Београд: Дерета.

Ненин 2006: М. Ненин, *Српска песничка модерна*, Нови Сад: Издавачка агенција „Венцловић".

Ненин 2007: М. Ненин, *Светислав Стефановић – претеча модернизма*, Нови Сад: Академска књига.

Озби 1994: I. Ousby, *The Cambrige Guide to Literature in English*, Cambridge: Cambridge University Press.

Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: СКЗ.

Пандуровић 1912: С. Пандуровић, Светислав Стефановић, *Сунца и сенке*, *Звезд*а, бр. 16, књ. I, 1015–1017.

Петковић-Прошић 1999: З. Петковић-Прошић, *Критичке идеје Светислава Стефановића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Петровић 1974: Р. Петровић, Младићство народнога генија, *Есеји и чланци*, (прир. Ј. Христић), Београд: Нолит, 313–369.

Петронијевић 1982: Б. Петронијевић, *Историја новије филозофије*, Београд: Нолит.

Протић 1979: П. Протић, *Писци као критичари пре Првог светског рата*, *Српска књижевна критика*, књ. 12, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Стефановић 1901: С. Стефановић, *Гордана* Лазе Костића, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, књ. CCIX, 74–89.

Стефановић 1904: С. Стефановић, Нешто о лирици Лазе Костића. Књижевна скица, Сремски Карловци: *Бранково коло*, књ. X, 247–253, 280–285.

Стефановић 1905: С. Стефановић, Из енглеске књижевности. Росети, Свинберн, Браунинг, Китс, Вајлд, *Дело*, књ. XXXVI/3, 404–414; XXXVII/1, 12–21; XXXVII/2, 219–241; 1906, XXXVIII/1, 56–63; XXXVIII/2, 226–234; XXXIX/1, 53–63; 1907, XLIV/1. 380–401; XLV, 102–123.

Стефановић 1931: С. Стефановић, *Сабрана дела*, *Портрети и есеји,* књига 1–2, Београд: Штампарија „Ж. Маџаревић".

Стефановић 1937: С. Стефановић, О културном значају народне поезије, *Просвета*, књ. XXI, 698–699; *Просвета, календар за 1938*, 38–40.

Стефановић 1997а: С. Стефановић, *Песме*, (прир. Миливој Ненин), Сремски Карловци: Каирос.

Стефановић 1997б: С. Стефановић, *Погледи и покушаји*, (прир. Миливој Ненин), Београд: Народна библиотека Србије.

Стефановић 2005: С. Стефановић, *На раскрсници. Есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности*, (прир. Гојко Тешић), Нови Сад: Матица српска.

Стојановић-Пантовић 1998: Б. Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.

Стојковић 1938: Б. Стојковић, Д-р Светислав Стефановић: поводом 40-годишњице књижевног рада, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, год. 112, књ. 349, 45–51.

Тешић 1991: Г. Тешић, *Српска авангарда у полемичком контексту*, Нови Сад: Светови; Београд: Институт за књижевност и уметност.

Филиповић 1984: V. Filipović, *Filozofski rječnik*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Tamara R. Grujić

MODERN INDIVIDUALISM AND TRADITION
IN SVETISLAV STEFANOVIC'S POETICS

(Summary)

The paper discusses the poetics of Svetislav Stefanovic, who is a distinct representatives of "youth" of the first half of the twentieth century, in the context of "the other" and "different" understanding of tradition and oral literature. Critical and polemical texts of authors who contribute to a clearer perception of Stefanovic's attitude towards the act of creation, and oral literature as a model for the creation of modern poetry represent a substantial share in the interpretation and evaluation of creative (self) consciousness and tradition in Svetislav Stevanovic's poetics. The orientation towards mystical rather than heroic in Serbian oral literature makes him "lonely modernists", who believes that mysticism is characteristic of the new art, because national cultures of other European nations are based on the mystical, romantic and religious motifs.

The aim of this work is to explore the modern and the traditional in Stefanovic's poetics, to determine the strength of influence of the English poets – mystic – on the poetics of the writer, to define and describe more closely the relationship of Svetislav Stefanovic's original individual consciousness towards traditional views on art and modern tendencies in literature.

821.163.41.09-1

Милан Д. АЛЕКСИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ПЕСНИШТВО ИВАНА В. ЛАЛИЋА И КЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА**

У раду је анализиран Лалићев однос према књижевној традицији и прегледом његовог песништва, указано је на тренутке у којима је одређена књижевна традиција постала део Лалићеве традиције. Временом је Иван В. Лалић активирао различите делове баштине српске књижевности и своје песништво је, заправо, ослонио на сваку поједину књижевну традицију која чини целину српске књижевности.

Кључне речи: Иван В. Лалић, песништво, традиција, песнички поступак, интертекстуалност.

Веома важно место у поетици Ивана В. Лалића има однос према традицији. Полазећи од ставова Томаса Стернса Елиота, Лалић је своје поимање традиције представио увођењем појма баштина (који означава целокупно наслеђе једне националне културе која припада сваком појединцу) и прецизирањем традиције као активног дела баштине. „Није све што је моја баштина и моја традиција. Традиција је, могли бисмо да поставимо овакву дефиницију, активни део баштине" (Лалић 1997а: 286). Посматрајући питање традиције као ужег, активираног дела баштине, Лалић је показивао на који начин је могуће укључивати елементе из културне баштине српског народа у песништво и тиме их чинити делом српске књижевности. Поступајући на овај начин, Иван В. Лалић је својим стваралаштвом упорно показивао да оно што се налази у традицији није нетрагом нестало већ да је и даље живо и да се може укључити у савремену књижевност, најупечатљивији пример је, свакако, реактивирање канона, веома старе књижевне врсте, у српској књижевности крајем XX века.

Често је писано о Лалићевој поезији као дијалогу са читавом културом и историјом, будући да је он своје песништво ослонио на врло широку

* 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.

књижевну традицију која полази од античке књижевности, затим старе српске књижевности, односно српско-византијске традиције, ослања се на српску усмену књижевност, на дубровачку књижевност, нову српску књижевност, као и на многе друге националне књижевности. Такође, његове песме су често биле повезане са ликовним или музичким делима, те заиста можемо рећи да се Лалићево песништво ослања на врло широку основу уметности. Ако бисмо хтели да укажемо које све различите књижевне традиције можемо препознати у Лалићевом песништву, морали бисмо да обратимо пажњу не само на директне интертекстуалне везе, које су врло често биле предмет исцрпних истраживања, него и на природу самог контакта са различитим књижевним традицијама. Радивоје Микић је, пишући о цитатности Лалићеве поезије 1996. године, приметио да је Лалићево ослањање на традицију „најмање троструко (састоји се из активирања једне књижевноисторијске свести или компетенције да се ствари књижевне прошлости гледају из одређеног угла, једнако као што у његов склоп улазе и одређени тематски елементи и сами облици у које Лалић уводи свој лирски говор)" (Микић 1996а: 70). Лалић је, дакле, традицију користио као ослонац на више начина који се не смеју пренебрегнути при анализи његовог песништва, па поред интертекстуалних веза, неизоставно је обратити пажњу и на песничке врсте које Лалић преузима из традиције, стилска средства, топику, али и на стварање посебне врсте лирског путописа којим се певање о одређеном простору користи као покретач ослањања на традицију јер активира асоцијативне везе са њом. При анализи еволуције песничког поступка Ивана В. Лалића, посебно је важно прецизно утврдити тренутке у којима је била активирана веза Лалићевог песништва са одређеном књижевном традицијом зато што само на тај начин можемо добити прецизне аргументе за касније тврдње о својствима Лалићеве поетике.

Уколико посматрамо целину Лалићевог песничког опуса, видећемо да су већ у хронолошки првој[1] песничкој збирци под насловом *Бивши дечак* (1955) присутна кључна својства Лалићевог песничког поступка. Александар Јовановић је, због тога, ову збирку видео као језгро које садржи сва битна обележја Лалићеве поезије, „почев од стваралачког обраћања традицији (на пример, коришћење модела успаванке и молитве) до певања о смрти, мору, и љубави (тим најчешћим његовим темама)" (Јовановић 1994: 148). Лалић заправо, није мењао свој стваралачки поступак ниједног тренутка, већ га је само усавршавао.

У збирци *Бивши дечак* налазе се прве песме чија је тематска основа хеленска митологија („Тако је певао Орфеј" и „Аријадна на острву" – коју је касније Лалић изоставио из збирке *Време, ватре, вртови*). По осврту на

[1] Овом приликом смо принуђени да одступимо од Лалићевог одређења сопственог песничког опуса по коме збирку *Време, ватре, вртови* (1961) састављену одабиром песама из првих пет песничких збирки, уз додатак девет песама које нису биле објављене у збиркама, морамо узети као прву праву збирку. Овим антологичарским одабиром свог раног песништва Лалић је показао начелну усмереност ка перфекционизму у стварању која је обележила његово песништво. Међутим, да бисмо утврдили када се појављују различита ослањања на књижевна дела прошлости, морамо пренебрегнути ову чињеницу и посматрати Лалићев опус строго хронолошки.

античке теме Лалић се у потпуности надовезује на на линију стваралаца константно присутну у српској књижевности, чији су „самостални, стваралачки продори у антику били хеленски, а не латински. Тиме је на том вишем, стваралачком плану настављена традиција непосредних веза српске књижевности с хеленизмом" (Деретић 1989: 17). Деретић је, као најзначајније ствараоце ове линије, навео Доситеја, Његоша, Лазу Костића и Војислава Илића. Читав низ послератних песника (Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Јован Христић и Бранко Миљковић), Деретић је повезао преко заједничких тематских преокупација које су биле пореклом искључиво хеленске (в. Деретић 1989: 19–20).

Поред почетка ослањања на античке теме, важно место у првој Лалићевој песничкој збирци заузимају песме којима је национална историја тематска основа. Будући да се налазе на самом завршетку збирке, на композиционо привилегованом месту, чиме су додатно наглашене. Песме су биле постављене у следећи распоред: „Гаврило Принцип", „Смедерево" и на крају „Опело за седам стотина из цркве у Глини" и тематски ослоњене на оба светска рата и пропаст српске средњовековне државе. У наредним збиркама Лалић ће се још више ослањати на теме везане за историју, о чему је често писано, као што је и утврђено да Лалић до Византије као песничке теме, долази преко ослањања на историју. Песма „Смедерево" претходи првој Лалићевој песми са насловом „Византија" (в. Јовановић 1997: 26, 38).

Међутим, обратимо ли већу пажњу на напомену Александра Јовановића о коришћењу модела успаванке и молитве, указаће нам се чињеница да се у оквирима збирке *Бивши дечак*, поред ослањања на античку традицију и на националну историју као избор тематике, појављују и прве песме у којима препознајемо почетак Лалићевог интересовања за тему која ће заузети централно место у његовим позним песничким збиркама, а то је тема односа човека и његовог Творца. У песми под насловом „Ветар" имамо прве назнаке ове важне тематске линије Лалићевог песништва јер се у њој појављује рестилизована молитва: „Анђели дајте да заспим, да спим / Да ничега злога ја не сним" (Лалић 1955:15). Дакле, на самом почетку Лалићевог певања види се присутна блискост не само одређеној теми, већ и отвореност према књижевним врстама пореклом из традиције. Истина, Лалић на овом месту не посеже за преузимањем молитве у њеном потпуном облику, у каквом она постоји као књижевна врста старе српске књижевности, али је делимично укључује у свој песнички текст и тим посезањем показује своје схватање традиције као складишта облика (в. Микић 1996а: 69) које ће кулминацију имати, наравно, на самом крају његовог опуса, у делу *Четири канона*. Лалићево коришћење песничких облика из прошлости, наравно, увек је било прилагођено модерном начину певања и никада није механичко преузимање.

У збирци *Бивши дечак* Лалић је у песми „Молитва" парафразирао библијске стихове из молитве „Оченаш" прилагођавајући облик молитве љубавној тематици песме (в. Велмар-Јанковић 1987: XXI): „Љубави, нека буде воља твоја / На овом небу, страшно несигурном, / Ко и на земљи" (Лалић 1955: 18). Такође, ослањање на традицију, препознајемо и у називима жанрова

везаних својом функцијом за црквене обреде (реквијем у католичкој цркви и опело у православној цркви), које Лалић поставља у наслове својих песама („Requiem за мајку", „Опело за седам стотина из цркве у Глини"). У песми „Requiem за мајку" први пут се види Лалићева опредељеност да поезију схвата као дијалог будући да као мото песме наводи Хелдерлинове стихове из песме „Менонова тужаљка за Диотимом". Иако нису у потпуности укључени у текст Лалићеве песме, они имају функцију проширивања контекста Лалићеве песме преко мотива светлости који ће бити спона и са позном песмом „Помен за мајку".

У другој песничкој збирци Ивана В. Лалића под насловом *Ветровито пролеће* (1956) поново се појављују антички мотиви („Харон, први пут збуњен", касније изостављена), као и интертекстуалне везе са традицијом успостављане преко стихова из мотоа песме (у песми „Легенда о песниковој смрти" (касније изостављеној) Лалић је као мото навео стих „After the first death, there is no other"[2] Дилена Томаса из песме „Refusal to mourn the death, by fire, of a child in London"),[3] али се и заснива једна од најважнијих тематских линија – певање о Византији. Циклус песама о Византији започиње у збирци *Ветровито пролеће* песмом под насловом „Византија" у којој се пева о цивилизацијском положају Византије, између запада и истока, у сукобу и са једним и са другим. Јован Христић је 1969. године, наглашавајући значај Византије за Лалићево песништво, истакао између осталог, и важност директне везе српске књижевности са хеленским изворима (в. Христић 1969: XI) посредством Византије. Због тога Византија представља и симбол везе са хеленском традицијом, која тиме бива још важнија: „Она (Византија) је знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури, која је [...] основа свеколике европске културе" (Христић 1969: XI). Александар Јовановић је у предговору Лалићевим *Делима* приметио да се „сусрет Византије и Ивана В. Лалића десио још у његовим првим двема књигама *Бивши дечак* и *Ветровито пролеће* (у песмама „Смедерево" и „Византија") и трајао је све до његових последњих песничких књига *Писмо* и *Четири канона*" (Јовановић 1997: 26).

Песма „Офелија" из друге Лалићеве збирке *Ветровито пролеће* представља први пример коришћења мотива који ће повезати већи број књижевних дела. Лалић је певајући о мртвој Офелији коју вода носи, контекст у коме песму морамо тумачити проширио, не само на Шекспирову трагедију, већ и на истоимене песме Артура Рембоа и Георга Хајма (в. Новаковић 2003: 55–56 и Стојановић Пантовић 2007: 97–98). Поступак вишеструког интертекстуалног повезивања биће веома често присутан у Лалићевом песништву (наведимо само пример стихова молитве Св. Бернарда из Дантеове *Комедије* које је користио Т. С. Елиот у *Четири квартета*, као и Лалић у *Четири канона*). Ако бисмо били неодлучни да ли песму „Офелија" морамо да посматрамо и у контексту многобројних ликовних остварења везаних за смрт Шекспирове

[2] „После прве смрти, друге више нема" (превео М. А.).
[3] „Одбијање да се ожали смрт у пожару једног детета у Лондону" (превео М. А.).

јунакиње,[4] јер веза је само тематско-мотивска, у песми „Фра Анђелико слика Благовести", такође из збирке *Ветровито пролеће*, потпуно је јасно да се први пут у Лалићевом опусу појављује коришћење интермедијалног цитата. Лалићева песма се ослања на дело ликовне уметности, односно на једну од више представа Благовести које је поменути италијански ренесансни сликар осликао. У овој песми Лалић је поново користио молитвено обраћање Господу чиме се јасно види трансформација и еволуција песничког поступка од преузимања молитве као облика ка посвећивању пажње односу између Творца и његовог дела, Бога и човека, док је увек присутан и однос уметника као творца и уметности као дела: „Шта сликам, Боже, лепоту ил тебе? / Опрости слуги што сумња у маху, / Ноктима хоће да у зид загребе / И проспе сузе у стиду и страху" (Лалић 1956: 63).

У трећој песничкој збирци *Велика врата мора* (1958) Иван В. Лалић читав циклус под насловом „Орфеј на палуби" заснива на античком миту о Орфеју. Веза са библијском, односно српско-византијском традицијом овде се појављује у више песама. Најпре, библијским мотивима (освајање Јерихона из „Књиге Исуса Навина", алузије на „Песму над песмама") Лалић се користи у песми „Јер си љубав", али основна песничка намера овде је, као и у песми „Молитва" из прве збирке, окренутост љубавној тематици, певању о љубави, а однос између Бога и човека овде није активиран уопште.

Две песме које се појављују у овој збирци активирају везу са српско-византијском традицијом[5] јер су својим насловом, односно поднасловом повезане са фреско-сликарством. Прва песма под насловом „Јахач" (поднаслов „Фреска") опева представу Светог Ђорђа који убија аждају, а друга под насловом „Фреска" представља обраћање лирског субјекта анђелу насликаном на фресци. Вероватна инспирација Лалићу је била песма „Каленић" Васка Попе која је први пут објављена са песмом „Манасија" 1950. године у часопису *Књижевност* (в. Попа 1950: 236–237). У подтексту Лалићеве песме „Фреска" морамо видети и Рилкеове „Девинске елегије", јер за разлику од анђела о коме пева Попин лирски субјекат, у Лалићевој песми, он је срдит (блиско Рилкеовој *Првој девинској елегији* у којој се пева да „Сваки је анђео страшан" (Рилке 1976: 77)). Користећи већ опробани поступак удвајања гласа лирског субјекта, Лалић је као посебну линију издвојио директно обраћање анђелу о коме лирски субјекат пева, а то обраћање, наравно, има облик молитвеног: „Опрости ми што сам слабији // Опрости моју пролазност // Не заведи ме у страх" (Лалић 1997б: 137–138).

Молитвено обраћање основа је још једне песме из збирке *Велика врата мора*, у питању је песма „Борис Годунов" (изостављена из Лалићевог одабира *Време, ватре, вртови*) у којој се лирски субјекат обраћа најпре Богородици,

---

[4] Јелена Новаковић упућује на енглеске прерафаелисте, односно на Милеову слику (в. Новаковић 2003: 55).

[5] У овој збирци Иван В. Лалић је поново штампао две песме: „Смедерево" из збирке *Бивши дечак* и „Византију" из збирке *Ветровито пролеће*. Обе су биле постављене у циклус *Велики сан од земље* посвећен историјској тематици што нам показује да је Лалић још 1958. године започео реорганизацију своје ране лирике и да је разрађивао композициону организацију коју ће остварити у „првој правој збирци" *Време, ватре, вртови*.

а потом и Христу одбијајући да се покаје и слутећи да је преварен „Од више мудрости што се смеши, одсутна" (Лалић 1997б: 307). На овом месту Лалић не само да користи поступак молитвеног обраћања и Богородици и Христу (касније ће се чешће обраћати Богородици), већ се први пут појављује поимање Бога као одсутне мудрости, а оно ће врло често бити коришћено у каснијим збиркама.

Поред сличности позиција лирског субјекта у Попиној песми „Каленић" и Лалићевој песми „Фреска" у трећој збирци Лалићевих песама појављује се и песма „Тај врло велики месец" која носи са собом реминисценцију на позну песму Милана Ракића под насловом „Тај огромни месец лимунове боје", те је приметно проширивање дијалога са поезијом и на песништво српских песника. Дакле, од Лалићеве збирке *Велика врата мора* можемо говорити о видљивом ослањању на књижевну традицију нове српске књижевности.

Четврта Лалићева песничка књига, поема *Мелиса* у целини је заснована на хеленском миту, на једној од „митолошких верзија судбине нимфе Мелисе" (Микић 1996б: 66), али у овој поеми се појављују и други мотиви као на пример однос према прошлости и традицији у четири сонета под насловом „Гласови мртвих". Управо су гласови оних који нису више на овом свету симбол како за претке уопште, тако и за песничке претходнике.

Наслов пете Лалићеве песничке збирке из 1961. године *Аргонаути и друге песме* указује на античку књижевну традицију, односно хеленски мит о аргонаутима на коме почивају неке од песама, као и на друге тематско-мотивске основе везане за антику. Поново су присутни и поступци двоструког активирања текстова из традиције. У песми „Аргонаути" поред мотива преузетих из мита, основна смисаона линија постављена је у последње стихове: „Али мало ко зна тајну: / није важан свршетак / Важна је само пловидба" (Лалић 1961: 7). Поред древног топоса пловидбе, често коришћеног и у античкој књижевности, последњи стих представља вишеструки цитат јер може у себе укључити Помпејеве речи (према Плутарховом навођењу) које су постале девиза морепловаца, а у исто време представљају и „омиљену крилатицу Данунцијеву" (Стипчевић 1997: 561). Ослањање на књижевне облике из прошлости видљиво је у насловима песама (епитаф, псалми, похвала) или њихово преузимање као што Лалић чини користећи облик лауде и правећи мали циклус „Четири лауде на тему звезда".[6]

Заокружујући своју рану песничку фазу и правећи избор из својих првих пет песничких збирки (уз додатак девет песама које нису биле објављене у збиркама), Иван В. Лалић само наглашава усмереност ка перфекционизму и таква врста антологичарског приступа везана је за традицију српске књижевности будући да је Лалић више пута у разговорима са новинарима истакао да је основа његове традиције, песнички буквар или песничка основна школа била *Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића (в. Лалић 1997а: 276, 278, 286, 287).

[6] Годину дана пре овог Лалићевог циклуса Бранко Миљковић је написао једну лауду у збирци *Ватра и ништа* (Грдинић 2007: 119).

Иако је заправо Лалић већ првом збирком показао да се као песник појављује са формираним песничким поступком који у каснијим збиркама никада суштински није мењао, већ само усавршавао, еволуција његовог стваралаштва обележена је и константним ширењем основе ослонца. Лалић је временом све већу пажњу посвећивао повезивању песничких текстова укључујући све више песничких дела у дијалог са својом поезијом, са једне стране, а са друге стране, врло често је користио сталне облике песама из прошлости, обнављајући их или преузимајући из страних књижевности.

Усмена традиција, чини се, најмање је заступљена као књижевна традиција коју Иван В. Лалић бира као ослонац за своје песме. Директно повезивање видљиво је тек у збирци *Чин* (1963) у песми „Дунав код Смедерева" у којој се коришћењем различитих облика имена реке Дунав активира и веза са Библијом „Фисон, боје прљавог сребра, од раја исходећи", као и са народним песмама „хладно Дунаво натоварено сећањима" (Лалић 1997в: 42). У збирци *Круг* (1968) такође у две песме препознајемо ослањање на усмену традицију на плану тематике. У песми „Принцип на бојишту" Лалић је, враћајући се теми[7] атентата који је био повод за избијање Великог рата, за разлику од песме „Принцип" из прве збирке узео народне епске песме „Пропаст царства српскога" и „Косовка Девојка" као подтекст свог дела. Друга песма својим насловом „Тамни вилајет" упућује на народно предање, али осим ових примера мало је других који би сведочили о присутнијој вези с усменом традицијом, но, она је ту појављује се и на нивоу језичко-стилских средстава као у песми „Гласови: Finis respublicae"[8] „На кулама / Стегови пољу, ил су лабудови?" (Лалић 1997в: 131) и многим другим местима.

Значајну новину у Лалићевом опусу представљаће увођење нове књижевне традиције у оквир песничког стварања. У питању је дубровачка књижевност која у видокруг Лалићеве поезије улази циклусом „Дубровник, зимска прича" из збирке *Круг* (Лалић 1968). Злата Бојовић је годишњицу великог земљотреса из 1667. године препознала као директни подстицај за настанак овог Лалићевог циклуса (в. Бојовић 2010: 154). Циклус о Дубровнику Лалић у збирци *Круг* композиционо смешта након, са једне стране, циклуса посвећеног античкој тематици, и мини циклуса од две песме који активира српско-византијску, односно усмену традицију упоредо са историјом као темом (у питању су песме „Ресава" и „Принцип на бојишту") и, са друге стране, завршног циклуса збирке посвећеног углавном библијким темама. На нивоу збирке ови циклуси повезани су односом према историји и традицији, те Лалић укључивањем циклуса песама ослоњених на дубровачку књижевност и њу активира као део традиције српске књижевности.

На први поглед, Лалићев циклус *Дубровник, зимска прича* бисмо могли само назвати лирским путописом будући да лирски субјекат пева о деловима града, пролази кроз њега, задржава се код знаменитости града (Онофријева чесма, статуа Светог Влаха, куле дубровачке тврђаве, портал фрањевачке

[7] Аутоцитатност као особина Лалићевог дела доста је заступљена, нарочито у позној фази његовог певања (в. Аврамовић 2015: 79–104).

[8] У овој песми се поново активира мотив *тамног вилајета*.

цркве, Пустијерна) којима посвећује пажњу, али чинећи то, Лалић активира и дубљи слој. Он све време, певајући о Дубровнику, указује на издвојеност града у односу на пролазност (увођњем у песму Зенонове апорије о стрели), на људску упорност у уређивању света („Каменари"), међутим, најважнија песма заправо је „Морнарица" јер она већ својим насловом призива песму „Мрнарица" Антуна Сасина. Поред тога, у овој Лалићевој песми се два пута појављује и алузија на песму „Галиун" Мавра Ветрановића, будући да се непарне строфе завршавају стихом: „Галијуни", а парне стихом: „Пловимо". Користећи топос пловидбе, али наглашавајући да се, уместо морем, плови временом, Лалић прецизира да је оностраност место бивствовања гласа песничког субјекта који у првом лицу множине наглашава истрајност: „Морем без обала, ветром без пристана, / Галијуни. // По савршеном кругу реченице / [...] Сенком меридијана црног сунца / Пловимо" (Лалић 1997в: 132). Оностраност је заправо, у овом случају, учествовање у традицији. Дубровачка морнарица, као и књижевност, преселила се у трајање с оне стране, као део сећања, традиције која се не поима као нешто што је у потпуности нестало, већ као као прошлост која утиче на садашњост. Није случајно Лалић циклус о Дубровнику поставио одмах након песме „Принцип на бојишту". У овој песми се појављује један, за Лалића привилеговани симбол, у питању је црно сунце које симболизује традицију и оностраност истовремено: „Време почиње да пева гласом стараца / Ослепелих од црнога сунца" (Лалић 1997в: 132). На истоветан начин, видели смо, овај симбол је употребљен у песми „Морнарица", а појављује се и у збирци *Писмо* из 1992. године у песмама „Плава гробница" у којој се такође својим значењем односи на традицију „И кажем: ипак мирно почивајте; / Није ово подне оно што нас спаја, / Него једна повест која дуго траје, / А вас усијава до црнога сјаја, // Па подневно ово сунце црно бива / Унутрашњем оку путника певача" (Лалић 1997г: 157).

Лалић укључује у своју традицију и дубровачку књижевност као саставни део српске књижевности јер је увек сматрао да је важно сачувати људска дела од пролазности и нестајања. Зато у песми „Мнемосина" из збирке *Сметње на везама* (1975), у којој се послужио већ поменутим моделом лирског путописа певајући о некадашњим античким градовима Аквилеји и Хераклеји, Лалић за човеков позив каже да „Нама је задано / Да сећамо се, да задајемо ударце; / Брескви је задано да цвета" (Лалић 1997в: 258). И на многим другим примерима могли бисмо показати функционисање Лалићевог песничког поступка који певање о простору видљивог прелази на оно што чулима није доступно, а што је често важније од простора који човека окружује.

Лалићев песнички поступак био је уобличен већ у првој збирци *Бивши дечак*, а временом је само константно усавршаван. Кључне особине Лалићевог песништва биле су присутне, дакле, од самог почетка његовог певања и временом је само проширивао своју традицију тако што је у њу укључивао нове књижевне традиције. Ако смо у првој збирци препознали ослонац пронађен у античкој традицији, у српско-византијској традицији (у чијим оквирима схватамо ослањање на Библију) и европским књижевностима, у

каснијим збиркама све до 1968. године видећемо проширивање Лалићевог ослањања на различите књижевне традиције у оквиру српске књижевности, али и на многе европске књижевности (и америчку књижевност). Лалић ће у своје песме најпре укључити фрагменте молитве и библијске стихове, а тек потом (од треће збирке *Велика врата мора* 1958. године) ће их интертекстуално повезати са делима нове српске књижевности. Од почетка свог певања 1955. године до збирке *Круг* из 1968. године, Лалић је ослонац своје поезије од почетног (који је обухватао књижевну традицију антике, српско-византијску традицију и европско песништво), проширио и на књижевне традиције нове српске књижевности, усмене књижевности и дубровачке књижевности. Од тог тренутка, Лалић је у своју одабрану традицију укључио целину српске књижевности и стваралачки је активирао и оне књижевне традиције које су биле схватане као део наслеђа будући да се више не развијају (стара српска књижевност и дубровачка књижевност) и показао да у књижевности заиста ништа не нестаје без трага.

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић 2015: М. Аврамовић, Поновно писање песме, *Летопис Матице српске*, књ. 496, св. 1/2, Нови сад, 79–104.

Грдинић 2007: Н. Грдинић, *Стални облици песме и строфе*, Београд: Народна књига/Алфа.

Деретић 1989: Ј. Деретић, Класична традиција у српској књижевности, у: М. Стојановић (ур.), *Античке студије код Срба*, Београд: САНУ, Балканолошки институт, 13–20.

Јовановић 1994: А. Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Београд: „Филип Вишњић".

Јовановић 1997: А. Јовановић, Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности, у: Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9–83.

Лалић 1955: И. В. Лалић, *Бивши дечак*, Загреб: Lykos.

Лалић 1956: И. В. Лалић, *Ветровито пролеће*, Загреб: Друштво књижевника Хрватске.

Лалић 1961: И. В. Лалић, *Аргонаути и друге песме*, Загреб: Напријед.

Лалић 1997а: И. В. Лалић, *О поезији*, (пр. А. Јовановић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997б: И. В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, (пр. А. Јовановић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997в: И. В. Лалић, *О делима љубави или Византија*, (пр. А. Јовановић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997г: И. В. Лалић, *Страсна мера*, (пр. А. Јовановић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Микић 1996а: Р. Микић, Слика, убрзање и огледало, у: *Иван В. Лалић, песник*, (ур. Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека, 69–95.
Микић 1996б: Р. Микић, *Песма: текст и контекст*, Приштина: „Григорије Божовић".
Новаковић 2003: Ј. Новаковић, Иван В. Лалић и француска поезија, у: *Споменица Ивана В. Лалића*, (ур. П. Палавестра), Београд: САНУ.
Стипчевић 1997: Н. Стипчевић, „*Четири канона* Ивана В. Лалића", *Годишњак САНУ*, CIII, 1996.
Стојановић Пантовић 2007: Б. Стојановић Пантовић, Наративност поезије Ивана В. Лалића, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, (ур. А. Јовановић), Београд: Институт за књижевност и уметност.
Христић 1969: Ј. Христић, *Предговор*, у: И. В. Лалић: *Изабране и нове песме*, Београд, Српска књижевна задруга.

Milan D. Aleksić

IVAN V. LALIĆ'S POETRY AND LITERARY TRADITION

(Summary)

Paper analyzes Lalić's standings towards litarary tradition including various different traditions that make enirety of Serbian literature. First Lalić's collection of poems shown entirely developed poetic method, that was only being perfecting during the years. Analisys shows precise moments of including certain literary tradition in Lalic`s chosen tradition. Through time Lalić had relied his poetry on various traditions and it was well placed on wide foundation of art, but this analisys narrowed down it's literary influences to: Hellenic literature and mythology, Serbian medieval literature with Byzantine cultural influence, Serbian folk literature, literature of old Dubrovnik and new Serbian literature.

821.163.41.09-1

Оља С. ВАСИЛЕВА*
Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету

Оригинални научни рад
Примљен: 26. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ОДЈЕЦИ ТЕОДОСИЈЕВОГ ПЕСНИШТВА У ЗБИРЦИ *ЧЕТИРИ КАНОНА* ИВАНА В. ЛАЛИЋА

У раду се прате механизми две „скаске о стварању" – Теодосијеве, која оставља значајан траг у средњовековном црквеном песништву, односно канону као химнографском жанру и друге, савремене, а типично лалићевске, која подразумева широко захваћен дијалог са самим начелима средњовековног стварања. Код Лалића се културно-песничка самосвест о начинима и начелима општег стварања све време гради на стожерно-традиционалним и модерно-ерудитским елементима, кад се типично средњовековни и библијски мотиви (песме, песника, руке, молитве, мора, трубе, самоунижења) претапају у песнику својствене, јединствене слике-симболе.

Кључне речи*:* песник, канон, реч, топос, слика, симбол, стварање.

Нада је сећању сестра.
Иван В. Лалић

Интерпретацијски систем који се заснива на истраживању паралелизама две значајно удаљене културе и уметности не подразумева увек јаз у интерпоетичком, дијалошком приступу. Стварање лирске историје једне епохе свакако је један од најтежих задатака за сваког ствараоца, иако су се друштвене улоге онога који ствара мењале. За Теодосија Хиландарца и остале писце старе српске књижевности то је историја наслеђивања, превођења, усклађивања и почетака који подразумевају већу поетску неспутаност које средњовековни аутори можда нису ни били свесни (ако се пре свега мисли на преводилачки рад) – док је стварност Лалићеве садашњости обремењена такође вишеструком мисли која покреће многообличност културноисторијских утицаја. Тако: „Док је у једној епоси [...] поетика тако рећи теоријски свесна саме себе, дотле у другој епоси такве 'свести' нема па се поетски систем мора откривати егзактним проучавањем самога књижевног стварања,

* o.vasileva06@gmail.com

мора се реконструисати" (Богдановић 1972: VIII). Стваралачко помирење две поетичке супротности обезбедио је управо канон[1].

Основа питања о одјецима рановизантијске и средњовековне мисли налази се у двоструком односу: историје и човека и човека и речи (према Аверинцев 1982: 22). У језгру поетике Ивана В. Лалића налази се управо наговештено неговање особене *симетрије* – стилског поступка изузетно важног за функционисање средњовековне књижевности; Лалић, тако, одржава живом жељу за реконструкцијом самог корена стварања које задире у Прво, у Постање, са једне стране, док се са друге налази потреба за артикулацијом савремене мисли. Управо равнотежа јесте обележје Лалићеве поетике која се, како сам песник каже, колеба између сартровски интонираних опевања егзистенције и опевања есенције. Са конституисањем приступа који се налази на размеђи божанске апстракције као идејне есенције и конкретних феномена који су отелотворење „живог живота", егзистенције, философску димензију средњовековног црквеног песништва могли бисмо наћи на истоврсној линији.

1.

Сличне смисаоне творбе као Платонов „свет идеја", или како би Лалић рекао, у тренутку кад густина привида завлада, тад је „врабац идеја врапца"[2] (II, 3), канон као химнографски жанр српске средњовековне црквене поезије налази своје место у културном наслеђу. Читање и тумачење овог жанра од његових почетака, песничких трансформација и прилагођавања, па све до делимичне слободе оних који стварају поштујући заокруженост строге форме и семантике коју канон намеће, изузетно је интригантна тема, колико књижевноисторијски, толико и модерно-критички. С обзиром на то да је Лалић својом књигом *Четири канона* „једном жанру средњовековног црквеног песништва удахнуо не само нови живот, него га и узнео у врхове српског модерног песништва" (Петров 2008: 11), песник је водио рачуна на који начин интерполира знакове времена интегришући у своју мисао најјасније, али и вишезначне сегменте поетика тих стваралаца: од мисли о византијском песништву на првом месту (јер из те традиције долази свест средњовековног песника о канону), преко српске песничке традиције, која је неговала вишеструки и слојевит однос са препознатим и препознатљивим културним наслеђем и васкрсавала заборављене песничке облике (како кроз песме, тако и кроз есеје-мисли, код Момчила Настасијевића, Васка Попе и Миодрага Павловића); и на крају, Лалић показује свест о савременој историји чије обрисе исто тако савремени песник мора да исцрта.

---

[1] Канон се, значајно је поменути, према речима Ђорђа Трифуновића, „самостално или у оквиру службе неговао за све време трајања старе српске књижевности" (Трифуновић 1990: 130).

[2] Стихови из Лалићеве збирке су навођени према издању: Иван В. Лалић, *Четири канона*, Београд, СКЗ, 1996.

Дијалог са сегментима који чине основу сваког текста, не само песничког (тема, идеја, форма, колектив-читалац, оквир), временом се мења. Међутим, идејно заједничко старој и новој књижевности јесте проналажење и неговање *апсолута*. Тај апсолут чини да се један сегмент културне освешћености преточи у стваралачку мисао песника-сведока који своју улогу остварује ослањајући се на једно друго идејно поље. Управо се на тој линији уједињују замисао *песника* и услови *времена*, од значаја и стварања *за* колектив и *у* колективу. Сходно реченом, задржаћемо се укратко на конституисању времена у Теодосијевим и Лалићевим канонима.

Наиме, категорија времена у поетици средњовековне књижевности подразумевала је остваривање његове целовитости, јер „писац тежи да наслика оно објективно постојеће време, независно од тога како се оно доживљава" (Лихачов 1972: 296). Канон је, као и већина средњовековних жанрова окренут прослављању богоугодног живота светога, при чему писац првенствено *прати* стварање и остваривање нечег надстварног. Теодосије у незаобилазној „Служби Светоме Сави", коју одликује наративност (а то су, пре свега, сегменти посвећени кратком предочавању Савиног пута) ткâ темпоралност која се заснива на осликавању живота онога коме је служба посвећена (а слика је термин необично важан за овај сегмент уметности): „Младости цвет глађу осушив, / уздржањем удове умртвив, / постом се од тела одрекао јеси, / бдењем и молитвама снажећи се" („Служба Светоме Сави", II канон, 3. песма, 3. тропар). И ова представа устаљена у описима Савиног подвижништва у историји средњовековне књижевности нијансирана је песниковим личним упливом и стилизовањем. Називајући га новим Мојсијем, Теодосије шири спектар топоса око којих се сплиће слављење свеца, богу одане личности, чиме своје каноне обогаћује значајним песничким и стилским импликацијама. Категорију времена Теодосије призива и у тренутку истицања грехова, кад: „Због мноштва, давно, безакоња / људе за време Ноја потопио јеси, / због противприродног греха Содомце запалио јеси" („Заједнички канон Спасу Христу, Светом Симеону и Светоме Сави", IV песма, 4. тропар), чиме се библијска свевременост узима као прототип за садашње (средњовековно) време. Зато се време као категорија у средњовековном канону и не може издвојити јер је осећање надстварно, а категорије чуда и греха ван времена. Тако је кад Теодосије каже*:* „Од греха да одбегнемо / и сузама да се скрушимо, / да стењемо покајањем, / молитвама вам нас удостојите / *да избегнемо будућу болезан / кад суза не буде примана / и стењање буде презрено*" (Исто, V, 2) (наш курзив). Антиципирање времена нестајања за средњовековног песника значило је крајњи чин самоунижења пред несагледивим делима Христовим и Божјим. *Цикличност времена* (од библијски општег, до средњовековно-општег да би се поново вратило на почетак стварања целокупног мита) и *цикличност регистра топоса* које Теодосије употребљава (од грехова којима су сузе стварносни и метафорички аналогон, па све до иницирања звука који поприма одлике вишеструке симболизације) представљају један од најзначајнијих (поетичких) дијалога које савремени песник, као што је Иван В.

Лалић, настоји да негује, али тако што их чита и тумачи у савременом, палимпсестном, неоспорно другачијем кључу.

Наведене категорије које савремени песник трансформише у феномене нагласио је Иван В. Лалић у својој, према многим проучаваоцима, најзначајнијој збирци – *Четири канона*. Сам број четири у наслову дела иницира симболику која се заснива и на сложеном библијском осећању, али и на савременој поставци-позорници на којој су главне улоге поверене Богу-бесмртнику, човеку-смртнику, небу-идеалности и земљи-реалности. Код Лалића је, тако, категорија времена изузетно изражена, толико да се трагика његове неумитности појачава сукобљавањем савремености и средњовековља, и то снагом над којом песнички субјект може само да се пита: „Треба ли да се чудим што историја тече / Неусклађена увек са планом искупљења? / Хлебови наших дана – рециклирани отпад." (I, 8). Преплитање библијских и средњовековних топоса (које све негује Теодосије у својим канонима – хлеб, искупљење) са садашњим песниковим временом, које опет није лишено трагова прошлости, код Лалића је оно што га одваја од осталих песника израженог културног памћења. Повезивање историје као опипљиве, али никад довољно исписане категорије са „планом искупљења" као божјом промисли, уводи специфичност у тон сваког канона – како средњовековног, тако и Лалићевог. Ту специфичност маркира *мотив или топос тајне*.

Та тајна је стварање, или *метастварање*, у случају Ивана В. Лалића (као стварање *у* стварању, при чему мислимо на саму форму канона, и стварање *о* стварању, као простор чисте аутопоетике), још једно опште место које, између осталог може откривати „суштину природе и закона средњовековног књижевног стварања" (Трифуновић 1990: 200) удахњујући му, при том, посебан живот у човеку савремености. Сам човек као „пресек супротности између Бога и света" (Аверинцев 1982: 93), као још једна у низу међа, ствара сведочанства колико о вери, толико и о мисли, те се оба песника ослањају на традицију која подразумева експлицирање духа сопствене вере који се преобраћује у дух колектива. Сложен однос између реализма и идеализма у средњовековљу, Лалић пресликава конституишући вишеструку дијалектику. Код савременог песника се средњовековни симболизам ослобађа онда кад напад историје омеђава, а кад је пропадљивост садашњице најизраженија. Тада проговара вера у стварање и достизање истине у несразмерју које иницира уплитање Бога и његових изасланика у свет земаљски, јер „славити несразмер / Између пера из крила врапца и крила анђела / И љубав у тај несразмер уграђену" (III, 3) подразумева слављење милости да се осети чудо и у њему љубав. Особеност средњовековне лексике коју Лалић свакако задржава, а која подразумева *сукобљавање речи и теме*, односно садашњости и библијског времена у ком „бучи пустош" (иста синтагма фреквентношћу појављивања у Библији отвара специфичност симболике) песник наглашава чисто средњовековном симболизацијом – особеном семантиком именовања, метафорама и поређењем. Таква је слика Бога у Лалићевим ирмосима („Господ је велики ратник, име му је Господ, каже књига"; „Господ убија и оживљује, / Послује у нашем свакодневљу, као баштован", „Послује као болничар који се мува,

ћутљив", итд.). Представа Бога у Библији јесте окренута стварању света које је подразумевало различитост, несагледиву дијалектику Logosa, а управо њу Лалић приближава опипљивости садашњице.

Зато је и Теодосијева и Лалићева реч усмерена ка жељи да се пронађе права реч, *реч-помирителька* света бинарности од Библије, Византије, преко Теодосија, па све до Лалића. „У Христову тајну лепоту гледајући" („Служба Светоме Сави", II канон, 9. песма, прва стихира, глас осми) оба песника сликају тренутак скрушености и покушај разумевања једне од највећих загонетки света – Општег Стварања. Лалић то постиже двоструким средством: мишљу стваралаца средњовековне књижевности (дакле, сложеном цитатношћу) и савременошћу која подједнако оставља обрисе песниковог покрета. У њиховом колоплету твори се посебна слика: „Књига, и плес прашине. Паук. И страх и трепет. / Господ је велик ратник, и ми ступамо за њим." (I, 1). Средњовековни покрет у оку садашњег опевања (Господа и Књиге) за песника какав је Лалић огледало је стварности савременог човека, самим тим и песника.

2.

Основно питање које се намеће тумачу подједнако интригантних епоха у јединственој преплетености јесте: на који начин *реч* као основно средство изражавања носи терет времена, кад се иза историјске позорнице збивања, која отвара интерференцију различитих култура (западне, византијске и сопствене) утиче на конституисање првог посредника између гласа, Бога и савремености? Та позиција песника сложена је у својој суштини, било да говоримо о средњовековном или о савременом песнику. Смисао средњовековног црквеног песништва јесте у *теми*, не толико у песничкој самосвести која би требало да води идеју савременог песника. С обзиром на то да „песништво је нешто божанско само када је његова тема божанско биће, или божанска истина" (Богдановић 1988: 12), чини се да исти услов испуњавају и Теодосије и Лалић. Теодосије, трагајући за божанским бићем отеловљује универзалну истину, док Лалић првенствено призива истину којој је корен у божанском и несагледивом, те тиме ствара личну поетичку константу – да је оно највеће увек у игри видљивог и невидљивог. Силина и суштина милости две су различите категорије за модерног песника и оне не подразумевају стварање простора утопије негде другде. Код Теодосија, пак, у првом плану обитава снага чуда која простор утопије ствара у божанској вертикали, чији ће део једном бити и богоугодни песник. Оно што је за савременог песника творба израза, његово модификовање, сужавање и ширење песничких слика, за средњовековног песника је *узор*. Међутим, тај узор претпоставља повратак историји самој или историји песништва, у овом случају. Отуд и могућност довођења у паралелну везу управо два временски и културно удаљена песника, као што су Теодосије и Иван В. Лалић.

У Великој кружној игри вечитог добра и зла, односно видљивог и невидљивог, Лалић не напушта верску, историјску и друштвену промену коју доноси управо средњовековље – сумњу. Наведени семантички и формални динамизам успоставља се управо чињеницом да „средњовековни књижевник, стварајући или преписујући дело, ствара извесно књижевно 'дејство', 'чин'" (Лихачов 1972: 121). Тако кулминацију догађајног и емоционалног остварују и Теодосије и Лалић. Управо борба са земаљским код Теодосија бива суспрегнута тамо где је у првом плану самоунижење, али двострука природа Божја и код нашег средњовековног песника („Не на нас, Господе, / не на нас да излијеш чашу гњева твојега, / јер ми људи твоји христоимени/ ако и сагрешисмо, / богу другоме не послужисмо", „Заједнички канон Спасу Христу, Светом Симеону и Светоме Сави", V песма, 3. тропар) и код Лалића је присутна („Славити, али без разлога. Хвалити / Необјашњиво, пепелом руже хранити / Гладну наду; јер који се супроте Господу / Сатрће се, каже књига над књигама", II, 3). Наведени стихови иницирају најстарију библијску тему – саморазумевање Господа, његове промисли, поступака и мудрости која се може само осетити, а никада довољно добро протумачити. Управо то сугеришу и Теодосијеви стихови у којима је несвесност људског сагрешења у првом плану, иако се песник моли за сву христоимену браћу, а исти семантички потенцијал крију и Лалићеви стихови који експлицирају, под окриљем библијске тематике и средњовековног песништва, песникову поетику и апологију – славити и хвалити необјашњиво, које је често део несвесног. Јер, чудо и није ту да се разуме и објашњава, оно се прима као највећа милост, поручују и Теодосије и Лалић. Карактеристичне шаблонске спрегове („хвалити необјашњиво", „гладна нада", „привид душе") Лалић умрежава у, садашњости присне, слике пропадљивости и привида.

Самим тим што Лалић напушта Теодосијево конципирање канона као песме која слави изасланика Божјег или Христовог, онога који својим скрушеним животом и земаљским патњама разуме оно што смртник не може, Лалић преузима једну од најзахтевнијих улога коју савремени песник може да успостави – улогу *директног песника-посредника*. Као еманација и земаљске и неземаљске врлине у Теодосијевим канонима јавља се, пре свих, Свети Сава, подвижник који је препознао врлину као апсолут, а Теодосија као средњовековног писца не напушта ни у другим жанровима средњовековног стваралаштва (*Житије Светог Саве*). Величајући Бога, писци овог доба имају посебан осећај одговорности за изречено – за колико метафизички идеално (необјашњивост милости), толико и реално свакодневно (земаљски грехови), јер у представи Бога доминира идеја о вечном и апсолутном која осмишљава егзистенцију. Код Лалића је овај дијалог посебно значајан. У *Канонима* се, еквивалентно реченом, откривају свакодневни, емпиријски елементи прожети категоријама које само речи могу дотаћи: „Треба славити модрице, / Нагњечен лакат, згуљено колено, све те последице / Пада са стене" (III, 3) наспрам индивидуализовано-херметичких стихова: „но тешко сносимо, Господе, / Оно што срцем можда најдубље волимо. Покрет / Што затвара и отвара опет клопку за срце. Милост / У непојамном прерушавању." (III, 4).

Исти симболички динамизам јавља се у средњовековном канону, код Теодосија: реално, чињенично („Оца на небесима заволевши / земаљског оставио јеси / и до пустиње стигао јеси", „Служба Светоме Сави", прва стихира, глас четврти) и оно мање опипљиво („Уледињену земљу срца људи својих / речима твојим обделавши, вечноцватеће плодове благочашћа / у њему одгајио јеси Богу", исто, „Слава", глас осми). Симболику цвета ни Лалић не изоставља, обраћајући се вернику речима: „Но цвет именујеш ти, не анђео" (II, 8), желећи, у чисто средњовековном маниру (за Теодосија је карактеристичан метафоричан спрег цвета младости и плода мудрости, па се и Сава јавља као карактеристична фигура puer senex) да интерполира сопствени вишезначан мотив цвета и његову слојевитост који код Лалићевог поетичког сродника – Бранка Миљковића – има посебан статус. Средњовековни *знак* за Лалића-песника и песника-учесника јесте симбол који се именује као јак отисак искуства. Тако се морална позиција онога чије се исповеданије слуша код Лалића постиже особеним уклапањем у сопствене аксиоматске слојеве песништва. Између осталог, то је највећа вера песника кога „страсна мера", о којој су многи проучаваоци писали, повезује са најстаријим облицима песништва, јер „свет видљиви и свет невидљиви уједињени су симболичким односима, који се разрешавају у Писму. У разјашњењу ових симболичких односа се и састоји скоро главни циљ [...] средњовековне уметности" (Лихачов 1972: 188).

Међусобно прожимање онога који ствара и колектива-слушалаца присутна је код оба песника. Захтев средњовековне мисли налази се у повлачењу личног тона, поготову у црквеној поезији која је посвећена слављењу одређеног свеца, односно Бога и Христоса. Међутим, и код Теодосија се јављају молитвени сегменти посвећени појцу који настоји да опева све оно што је службом прописано. То свеопште стварање и његову слојевитост заокружује један од најзначајнијих мотива-топоса и код Теодосија и код Лалића – *мотив руке*. Овај мотив је нит која окупља мирећи друштвену улогу са оном снажно симболичком. Код Лалића се, тако, у духу пера средњовековног песника јавља *топос молитве за стварање*. У стиховима које ћемо упоредити не смемо занемарити ону категорију која прати стварање у најширем смислу (исповеданије или писање) – *звук* и опозицију светлост : тама:

Затрубимо *трубом* песама,
јер погледавши све са висине,
Царица Дева Мати благословима награђује
појце своје"
(„Служба Светоме Симеону", стихира, богородичан)

…..

Светлости од светлости, [...]
мрак душе моје одагнав,
озари ум мој, молим се
(„Служба Светоме Сави", I канон, I песма, 1. тропар)

Лалићеви стихови покрећу исте мотиве:

> Сада је *мрак* у соби, октобар на тераси [...]
> Од неке лепе и бесловесне *музике* не чујеш
> Како се ломи трска хитрог *брзописца*,
> Немоћна да опише одсутну милост (I, 1)
>
> …….
>
> Славити музику
> У глувим процепима тишине и тмине: оргуље чути [...]
> достојност твоја
> Да славиш оверена је воденим жигом наде, у белом
> *Листу хартије* коју мрчиш (III, 3) (наш курзив)

Као што се из наведених стихова види, Лалић интерполира и фигурише све средњовековне мотиве-топосе које Теодосије у варијацијама негује: обојица раскриљују *мотив песме* која се може схватити тројако – као творевина песника који пева из колектива и у његовом духу, као творевина Господа, али и као звучна композиција, ако на уму имамо чињеницу да су канони намењени певању; затим, оба песника умеђу, кроз осећање покорности пред Стваоцем, неминовно снажан осећај самоунижења; исцртавају на исти начин паралелизам човека и природе (Лалић још постиже и симултаност чињеницом да му поглед прелази са слике на слику) са општим местом које подразумева немоћ ваљаног описивања, док их повезује слојевит мотив мрака. Музика Лалићевих *Канона* је посебно интригантна тема и може представљати посебно поље истраживања. Међутим, интересантно је то да Лалић ретко иступа као фигура која записује и описује, а више као песник-сведок збивања. Отуд код њега и јак динамизам смењивања песничког ја које се преображава у говор колектива, а колектив у заменицу „ти" која обухвата и онога који чита, односно слуша. Ове три песничке перспективе се смењују све до краја збирке. Одговор на жељени динамизам смене обраћања налазимо у песми-претходници, „Шапат Јована Дамаскина": „Знам да сам овде тек један у следу / И да ми глас је зуј пчеле у року, / Ал зато слутим да смисао роја / Зависи и од заблуделе пчеле", каже песнички субјект, мирећи захтеве средњовековне и мисли савременог песника.

„У срца наша да примимо страх твој" („Заједнички канон Спасу Христу, Светом Симеону и Сави", IV песма, 1. тропар) молитва је која смењује слављење онога што је искуство, а истовремено отвара слојевитост сржи Творчеве Творевине. Тада молитвени тон, прирођен жанру канона, кулминира у Богородичиним тропарима, који су, с тим у вези често и најлиричнији сегмент службе, а једно дубоко утемељено искуство memento mori трансформише се код Теодосија, а потом и код Лалића, истим интензитетом, у искуство специфичне и једине милости. Богородица је онај толико тражени посредник, она је начело јасности, одговора и решења. Или, како то Лалић, кроз песнички глас Јована Дамаскина, једног од писаца канона из 8. века, каже: „Јер све што хоће мрак да обезначи / Постане светлост у знаку твог знака"

(„Шапат Јована Дамаскина"). Лалић Богородицу ословљава препознатљиво средњовековним именицама-атрибутима, као што су: „Мајчице", „Благодатна", „Владичице", „Vergina Madre", „Пресвета", „Јединосуштна" али уз њено име везује и чисте симболе – она је и „Звезда мора", „Милост уобличења" и „Похвала анђеоска". Њено зазивање, као и њена природа јесу у потпуности у духу Теодосијевог контраста између „духовног мора" и „видљивог мора" („Служба Светоме Сави", VI песма, 2. тропар), она је жељена међа и симетрија између овако непомирљивих супротности. Богородица је код Лалића, по узору на Теодосија и средњовековне песнике (Теодосије је назива, између осталог и „Избавитељком" и „Посредницом") она која допушта милост опипљивог, овоземаљског и искуственог. Она је посредник између суштине средњовековног знака и првог корака ка његовом читању. Код Лалића се, тако, уобичајене речи молитве Богородици за избављење, као позитивност новозаветне Благовести – чин који је директно везан за Богородицу и настанак свега – узимају као смисаона основа за богородичан тропар и истовремено се претварају у средњовековно искуство колектива пред смрћу: „Ти која смртности нашој исправила си смер / У кретању, недокучивом памћењу оптерећеном, / Као крмар, равнајући прамац према звезди једној / Над Витлејемом, ти осмехом ублажи мој пад, / Ту понављану вежбу за испит спасења, мајчице" (III, 3). Она је средњовековни *корен*, искон чију сликовитост и вишесмисленост настоји да раскрије и савремени песник.

3.

Из посве особеног раслојавања интердијалога, могло би се рећи да је у Лалићевим *Канонима* видна једна врста програмског саопштавања. Управо оно програмско у овој збирци нас враћа канонским облицима српског књижевног памћења. На тај начин се богати дијалог две у суштини различите традиције које прожима најважнији дијалог од свих – процес стварања. Кад, на трагу мисли Жака Дериде уобличимо читање текстова који одговарају сплету кодова, тако да ниједан не добије примат, при чему један текст колико демистификује други, толико га и загонета, дајемо мали допринос расветљавању особене, вишеслојне и вишестране форме књижевног стварања од средњовековља па све до савремености. Чињеница је да је Лалић „витализовао канон" (Шеатовић Димитријевић 2004: 130), он је овом жанру удахнуо посебан живот чије вредности у свету у ком влада „густина савремености" (III, 7) не посустају, иако је продор све већег бесмисла неумитан. То доказују јединствени стихови, са изразито лалићевским сликама-слојевима: „Ако могу да назрем *љубав у видљивоме* / И онда кад је страшно – значи, у милости стојим. / Смрт је само синкопа у *динамици спаса*, / *Почело је са вртом, на крају биће врт*. (I, 8) (наш курзив). Наведени стихови могу представљати сржзбирке *Четири канона* Ивана В. Лалића. Иако песнички субјект самодефинише своју улогу у канонима као улогу неког коме је додељена основна

позиција онога-који-сумња, он својом сумњом и кретањем по половима вере, утврђује простор и начела онога-који-слави. Јер, каже Лалић, „једно је славити чудо, а друго је славити свет / Чуда обезвређених у мегаинфлацији смисла" (IV, 1). Семантички значајном сликом, у којој наведено опкорачење дешифрује предмет слављења – категорија света оштро је одељена од категорије чуда – Лалић имплицитно слика два поља попуњена контрастном свешћу: један свет је потврда чуда ради њега самог, а други представља симболички и реални дисконтинуитет у „мегаинфлацији смисла". Но, свет чуда је оно што Лалић настоји да прочита и понуди у садашњем свету. Ово може бити моменат који Лалића одваја од средњовековног осећања – нема помирења супротности тако јаких.

У Теодосијевим канонима пронашли смо изворне симболе које Лалић у својој збирци варира у чистој, али и колико временско-поетичкој, толико и духовној надградњи. Специфичну „разградњу и укидање основних вредности без којих народ и култура не могу да опстану" (Јовановић 2007: 395) песник на особен начин враћа почецима песништва, његове филозофије и мисли. Теодосијеви и Лалићеви покрети ка продубљивању сликања односа видљивог и невидљивог спајају их у необичан колоплет оних који записују, промишљају и шире појам традиције.

> Јер, тамо где су ти покрети, ту је пут, тамо где је пут налази се реч, а тамо где је реч живи песма, а *ту* где је песма – станује истина, јер „П е с м а је истински пут" (I, 8).

ИЗВОРИ

Лалић 1996: И. В. Лалић, *Четири канона*, Београд: Српска књижевна задруга.

Теодосије 1988: *Службе, канони и Похвала* (прир. Биљана Јовановић-Стипчевић), едиција *Стара српска књижевност у 24 књиге*, Београд: Просвета, СКЗ.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Богдановић 1972**:** Д. Богдановић, *Предговор*, у: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности,* Београд: Српска књижевна задруга, V-XIX.

Богдановић 1980: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Богдановић 1988: Д. Богдановић, Византијски књижевни канон у српским службама средњег века, у: Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, едиција *Стара српска књижевност у 24 књиге,* Београд: Просвета, СКЗ, 9–37.

Јовановић 2007: А. Јовановић, Духовни патриотизам Ивана В. Лалића или о културно-историјским подстицајима *Четири канона*, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића* (зборник), Београд: Институт за књижевност и уметност, 383–396.

Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Петров 2008: А. Петров, *Канон: српски песници XX века*, Београд: Службени гласник.

Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.

Шеатовић Димитријевић 2004: С. Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Београд: „Филип Вишњић".

Оля С. Василева

ОТГОЛОСОК ТЕОДОСИЕГО ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА В *ЧЕТЫРЕ КАНОНА* ИВАНА В. ЛАЛИЧА

(Резюме)

В работе рассматриваются механизми творения двух культур и литератур которые связывает похожая идейная нит. Канон, между другими, как будто средневековная поэтическая форма (один от главных знаков времени) очень часто представляет основание поэтам у которах находится многообличный культурный и литературный опыт. Иван В. Лалич так развивает одновременно сложное и слоистое чувствительно-поетическое и историческое самосознание о Творцу и Общем Творении.

821.163.41.09-1 Тешић, М.

Зорана З. ОПАЧИЋ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ИСТОРИЈСКА САМОСВЕСТ ПОЕЗИЈЕ МИЛОСАВА ТЕШИЋА

У раду ћемо се бавити оним делом поезије Милосава Тешића која је карактеристична по културно-историјској самосвести. Историјска самосвест не подразумева само сећање на важне догађаје који су обликовали судбину једног народа; она се односи на историју културе, књижевности и уметности, на свест о историјском развоју језика. Све ово препознајемо и у поезији Милосава Тешића. Тешић разумева историју као динамички процес који покреће тајанствени, *вишњи* наум природе. За свој концепт судбинског витла које меље *време* он користи мотив воденичког точка. У *Млинском колу* пева се о појединачном и општем, о поретку света и космоса, логици историјских процеса, али и о уклетости малог човека у историјском жрвњу. Временска вертикала Тешићеве поезије обухвата готово све важније етапе српске историје: од немањићког доба до комунистичког периода. Наслањање на културноисторијско наслеђе врши се историјским реминисценцијама, интертекстуалним увођењем дела значајних писаца српске књижевности у сопствену поезију, коришћењем традиционалних песничких облика и њиховим иновирањем. Одржавање и настављање веза између прошлости и садашњости Тешић види као задатак поезије и као супротстављање *невиду и безгласју* који прете српској култури, како то каже у свом есеју о Васку Попи.

Кључне речи: историјска самосвест, временска вертикала, коришћење топонима, песнички поступци, воденички точак као симбол историјског процеса, позиција појединца у историјском жрвњу, митски подтекст.

Поезија Милосава Тешића карактеристична је по „изворној завичајности”[1] и историјској самосвести: „моје песничко интересовање за националну традицију [...] потиче из осећања срођености с њом” (Тешић, у: Јовановић 1995: 219). То је видљиво од самих почетака његовог певања (*Купиново*, 1986) до збирке *Млинско коло* (2010). Певање о прошлом и садашњем, о потресима и преломима у српској историји Тешић види не само као задатак поезије, већ

* zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

[1] Говорећи о поезији Десанке Максимовић, Тешић као чворну тачку њеног песништва истиче „изворну завичајност” и „јаку припадност словенском и српском роду, његовом митско-религијском и историјском бићу”. Завичајност песник објашњава као појам „географски него и етнографско-језички, што значи и повесно-судбински” (Тешић 2005: 226).

и као вид супротстављања силама *невида и безгласја* који прете српској култури, како то каже у свом есеју о Васку Попи (Тешић 2004: 95).

Тешић разумева историју као жив, динамички процес који покреће тајанствени, *вишњи* наум силе природе. За свој концепт судбинског витла он користи мотив воденичког точка који се окреће између светова, чиме успоставља вечито кружење као творачко начело („праотац Океан, / господар од вода, што тушти је деце и отац и ујак"). *Жива* вода као медијум између оностраних равни (доњег и божанског света) и земаљског добија ознаку митског Стикса који окреће жрвањ историје („мотовило, витлац земаљског распела" – „Ка тишацима Стикса"). У *Млинском колу* пева се о поретку света и космоса („Млинско коло шири зону: / хвата шуму – васиону" – „Млин с небеса"), о трансцендентној повезаности свих ствари, логици историјских процеса, али и о уклетости обичног, малог човека у историјском жрвњу.

Песнички глас сведочи о светлој и тамној страни животне стварности, о злу као историјској правилности, о судбинском ујму („Млинарице журна, са прочеља твојих осмехује зло се, / од просмеха чијег разбеже се звери" – „Ка тишацима Стикса"). Жрвањ који својим кретањем успоставља равнотежу добра и зла опева се у нонама песме „За све што носиш ујам узима се". И у песми „А воде су пуне ожеднелих душа" сведочи се о отуђењу, расапу традиције, нестанку правила. Данашњица се поима као време зла и неморала, сурово и погибељно: „На хиљаде лета из тмине пенуша: / надолазе греси и јачају кризу". Свет је „пакленище", позорница вечних сукоба и борбе за опстанак (у четвртом певању *Седмице* каже се „Земља је мирис братоубиства, / плетиво језе која се пара. / Поредак њен је писмо неписма. / Одише с њива злокрв ратара" Тешић 1999: 61). Дехуманизација света досегла је свој врхунац и влада грамзивост и крвожедност: „под сунцем се коље, истребљује, гуша. [...] с небеса и река, са клисура, међа / по челу чекића и удара с леђа!" Он се, да се вратимо на песму „За све што носиш ујам узима се", без обзира на историјски период, састоји од оних који владају, оних који власт освајају („Растрчавају се – / свеједно који – Немци ил Турци / по тркалишту, дневноноћној жмурци, те жаре, робе") и обичног пука који трпи – власт или похару освајача. Песнички глас жали народ који, немоћан, страда, прикљештен између интереса моћних („Гдегод људи да се десе, / ради жрвањ, раде пресе." – „Плашт Јорданом и Јелисеј") и моли за његов спас („Рашири небом Жички натпис, Спасе!"). Он, такође, упозорава на витло *Вишњег* и небеску правду које ће стићи и крвнике и пострадале („Воденице нигде – а међе ли међе"). У часу кад се чини да је зло превладало (*жедни су мрак и свемир,* каже песнички глас) питање је часа кад ће да „загрме горњаци и тутњава почне".

Лирски глас опажа многоструке силе које разграђују културно наслеђе („Крњи се мапа баштине"), па у песми „Кријеш ли лице, Господе" Србију назива *кућом без црепа*.[2] „Песник је наследио Кућу: традицију, [...] културу,

[2] Мотив куће представља један од средишних симбола Тешићевог песништва. Песник наводи значења куће која се односе на појединца, породицу и завичај („родно огњиште, породица, домовина, рад, завичај, отаџбина, звездано јато, гроб, човек уопште", према: Јовановић 1995: 207).

историју, митологију [...] Нажалост, наслеђено није у добром стању. Тешићево „претресање куће" уско је везано за отклон, преиспитивање" (Јовић 1998: 106). Поглед уназад у песми „Жрновницом жрвањ рже" праћен је жалом над датим, а неоствареним („Горко ли је. Жарко жалим. / где је Нови Јерусалим?! // Расипаш се, Божја храно. / Није дано што је дано"). Треба напоменути да је песник свестан да певање о мотивима националне прошлости клизи по ивици стереотипних представа. Стога се труди да мотиве сагледава из личне перспективе и историјском дâ универзално значење: „Историјским реминисценцијама тежим да песму укорeним, да је вежем за национално тле, али само у неопходној мери" / „Настојим да из богате националне традиције бирам оне мотиве из којих се могу извући општељудске поруке" (према: Јовановић 1995: 196; 219).[3] Песник полази од елемената свакидашњег и појавног света, укључује у певање своју велику ерудицију, алузије из митског и религијског света, чиме растаче спољашњи оквир певања (пејзаж, односно историјски догађај) и преводи га у певање о метафизици постојања и логици историјских процеса.

Вертикала националног памћења

„Занемаривање традиције или чак и презрив, неподаштавајући однос према њој није у бити ниједног аутентичног стваралаштва [...] Битно је одржавање и настављање веза између прошлости и садашњости и њихово пројектовање у будуће доба, али стваралачки надограђено", каже Тешић (в. Ђорђевић 2011). Временска вертикала Тешићеве поезије обухвата готово све важније периоде српске историје: немањићко доба, турску власт, сеобу Срба, устанке за ослобођење Србије, светске ратове и комунистички период. Тешић полази од топографије простора на којима су живели Срби зато што сматра да „између човека и топонима постоји закон спојених судова, зависност, прожимање, допуњавање" (према: Јовановић 1995: 196), чиме обликује својеврсну *топонимску бројаницу* српских крајева (метафора из песме „Коло сентандрејско"). О томе сам каже: „Историјско-културни аспект већине одабраних топонима изузетно ми је важно и захвално полазиште у обликовању песме" (према: Јовановић 1995: 196). Стога је у поезији присутна широка просторна тангента српског духовног круга која се простире од југа, територија средњовековне српске државе до севера и простора некадашње аустријске царевине.[4] Ова песничка мапа обухвата пределе Косова и Метохије (којима је у *Кључу од куће* посвећен циклус *Метохија, ех*), преко србијанских топонима (*Купиново*) до прекодунавских простора Хабсбуршке

[3] „То је један од начина да се у третирању националне тематике превазиђе опасност од испразне реторике, од тугаљиве јеремијаде и да из осећања за национално проистекне уверљив песнички говор, онај говор који истовремено исказује и национално и универзално" (према: Јовановић 1995: 219).

[4] Логику и смисао ове просторне осе песник објашњава у есеју „Усправне боје Попиних манастира" (Тешић 2004: 94–98).

монархије у које су се Срби преселили (ова тема зачиње се у *Купинову* „Чудом у Рачи" а развија се у *Прелести севера*, *Кругу рачанском, Дунавом*)[5].

Културноисторијско памћење активира се вишеструким књижевним поступцима, па ћемо, због обима рада, указати бар на неке од њих. (По Пантићу Тешићево наслањање на традицију обавља се у следећим равнима: „Укорењеност у језик и окренутост према традицији коју у Тешићевом случају треба разумети у неколико димензија (митска традиција, национална традиција, традиција песничких предака, традиција песничке вештине и песничког облика, мелодска и мелодијска традиција) недвосмислен су знак неговања базичних карактеристика сваког истинског песништва" Пантић 1998: 149–150.) Лирски субјекат труди се да у видљивом свету прозире знаке прошлости („невид-жицу кроз мрштење / ја уводим у сећање / злато ми је сјај у слами [...] сврачје писмо дијаграми"), да ослушкује и испод појавног открива скривени смисао, присутан „кроз магију и формуле" („Љубовића Љубовиће") (већ и наслов песме „Фрушка гора, изнутра" открива да је певање усредсређено на увиђање скривене нутрине ствари). У неким случајевима оквир песме чини паратекстовно објашњење, опис историјског догађаја на чијем фону настаје песма, као нпр. „Рачанска балада", цитат документа – „Као лађа по пучини" или стихови – „Ђачког растанка", Лалићевог „Записа у Сентандреји", Попине „Сентандреје" и сл.). Покретач певања може бити историјски артефакт. На пример, сонетни триптих „Спомен обиласку Соко-града" грађен је овим песничким поступком. Поглед песничког субјекта у „прсло срце" разрушене куле зачиње размишљање о временима у којима је та кула одолевала освајачима. Није случајно што се овај процес одвија под патронатом лунарне светлости, која, по правилу, симболизује ониричко, имагинативно стање песничког гласа („Луна сечивом отвара ноћни шалтер", односно издваја лирско ја од свакидашњице). Њени зраци метафорички се виде као „сребрни ножи", што представља алузију на историјске војне сукобе. Рушевине куле ноћу „зборе" „језиком трошне грађе" и пред очима песничког субјекта почињу да се јављају тамне прилике из разних епоха: „брадати Келти", римски друмови и „коњица турска". Имагинација се пружа на земаљску и надземаљску раван: док по земљи прозире тамне сенке освајача које пузе или стижу на коњима, са звезда као да светле очи мртвих. Песничке слике грађене су различитим чулним утисцима: разнородним звуцима и рујном бојом предела, биља и небеса пред свануће. Ово сновиђење завршава се свитањем које враћа певача у садашњицу.

Полазиште може бити и пејзаж значајан у историјском смислу, иако у садашњици више нема видљивих обележја, као што је то случај у песми „Романија". Прозорљиви поглед лирског субјекта разграђује садашњицу евоцирањем драматичних сукоба који представљају скривено лице спокојног

[5] Тешић радо обнавља поједине песме у готово свим својим песничким збиркама. Ова особеност приметна је већ од збирке *Кључ од куће* и наставља се све до *Ветровог поља*. Појединачне песме из ранијих збирки уклапају се у нове циклусе и смештају у измењени контекст. Ова чињеница сведочи о тежњи песника да се поједине песме опажају као трајно присутне у песничком опусу.

призора природе и свакидашњег живота (оближња бензинска пумпа, деца, пијанац). У обрисима крајолика евоцирају се различите епохе: хајдучко доба из епске народне песме и доба Другог светског рата („Два вјетра машу жубор-лијесом: / шубаром један а други фесом"; „Сврх боров-главе уперен пиштољ"). У зујању пчела субјекат слути народну песму, у тамнини шуме назире обрисе Старине Новака а по пропланку сени Турчина који се вија са српским јунаком.

Активирање *тамне руже сјећања,* односно проницање у прикривену, а присутну, зрачећу прошлост подразумева и сећање на сопствено детињство. Призивање изгубљеног света подразумева специфичну позицију певања: лирски јунак у овом корпусу песама посматра свет из позиције бившег дечака, па се певање одвија реконструисањем доживљеног у које се укључују коментари одраслог субјекта. У слике детињства уткани су обичаји, обреди, ритам породичног живота на селу (сонети продуженог трајања: „Бијела недеља: љуљашке", „Миса", „Свети Сава: уранак"), али у њиховој позадини дејствује и друштвено-историјски контекст. Сеоска породица после Другог светског рата приморана је да се суочи са новим државним уређењем и идеологијом о коју, превасходно из страха од одмазде нових власти, покушава да се, макар формално, не огреши. „Претрес куће" и „Ивањица" сликају комунистичку епоху иронијски, као доба идеолошке шаренлаже („Црвен коњиц крај откоса /комунизам – зрнце проса"; „Са тробојки низ колаже / распрхну се шаренлаже"). И зато се атмосфера и тон певања битно разликују у песмама које тематизују традиционалне обичаје од песама у којима их породица прикрива. Певање о традиционалним сеоским празницима и обредима (бела недеља, маскирана миса, свињокољ, итд.) засновано је на топлим, носталгичним сликама колективног живота у којима се подврискује, кикоће, пева. Насупрот њима, наметање „нових светаца" социјалистичке власти породицу приморава да ћутке, плашећи се, подноси оно што се коси са њиховим дубоко укорењеним веровањима. Из перспективе дечака пева се о свечаним припремама за одлазак на литургију у светосавско јутро пуно „гримиза, / милосрђа божијег". Празнично расположење, које се огледа у купању и одевању, шалама родитеља на дечји рачун, у присенку је означено страхом од нових власти. Зато (бивши) дечак има утисак као да се прикрадају цркви („јесмо ли ми лупежи?"). Овај страх је оправдан: породицу на црквеној капији сачекује шпијун и опомиње да се сада кличе другом, *црвеном* светитељу. Потреба власти да казни сваког ко није поклоник нове идеологије резултира сталном присмотром, о чему говори песма „Претрес куће". Суровост нове власти слика се управним говором: скојевска тројка вређа и понижава сељака коме претреса кућу. Ипак, сељак је исконски лукав и тешко мења своја уверења, па у недрима скрива краљеву слику.

Сећање на рано детињство покренуто је интертекстуалним асоцијацијама и открива још један књижевни поступак у активирању традиције. Наиме, у песми „Читајући Данила, Свети Марко" песнички глас наслања се и на *књижевну* историју, па читање Кишових *Раних јада*, посвећених призивању изгубљеног детињства, подстиче лирског јунака на истоветан процес („предео

/ родне куће сјануо"). Чулни опажаји нераздвојиви су од сећања, па чине важан елемент певања. Пошто Тешић настоји да од појединачног крене ка општем, тако се и сећање на детињство и крсну славу шири у колективно сећање („а кроз прозоре прелама се Србија") и, изнова, враћа на лични план. Радост заједништва оличена у слици куће испуњене грајом не представља само лично сећање већ се односи на колективну прошлост.

Комуникација са песником претходником и промишљање традицијског низа видљиви су у мотиву Жиче: и Тешић и Попа написали су песму „Жича" а Тешић је написао и есеј о Попи, из ког је видљиво његово теоријско промишљање поезије која садржи културно-историјску самосвест. Ставови које Тешић изриче у свом есеју сведоче о суштинској сродности два песника у овом смислу.[6] Попине стихове Тешић види као „одраз вере у премоћ добра над силама зла, израз надмоћи стваралачког послања над уништавајућим поривима" (Тешић 2004: 98), у шта и сам верује.[7] У Тешићевој песми манастир није само споменик страдања („то плакање мол је у плетиву Жиче") и трајања („а песме и приче / тек једно су Слово у освиту Жиче"), он представља отелотворену идеју националног бића („темељ јој клечи у замисли Жиче"). Приметна је и забринутост: идеја саборне Жиче као да бива пригушена, као да малаксава („у поклекло лето епархија тоне"). Ипак, песник верује да њен *сјај* тешко може утрнути: „Давнина је сенка што упорно зрачи".

Дакле, историјска самосвест уводи се у песму проницљивим посматрањем појавног света, посебно оних места која носе *антејску снагу*. Поменули смо ерудитивност у певању и реминисценције не само на српску књижевност, већ и на античку, библијску, средњовековну, барокну, класицистичку традицију, када се певање о епохама зачиње интертекстовним везама са писцима претходницима. Ове везе подразумевају сличност у теми/мотиву, као што смо видели на примеру Попине „Жиче" или завичајну везаност писца за одређени простор, чиме се његово дело утиснуло у културно памћење (на пример, Гаврил С. Венцловић и Јаков Игњатовић инвоцирају се у *Прелести севера*, *Кругу рачанском, Дунавом*, Бранко Радичевић спомиње се у певању о Фрушкој гори и сл.). Поема „Калопера Пера" посвећена је женама које су обликовале историју нације: слепим певачицама и јунакињама народне поезије (Анђелије, Косовке Девојке, Јевросиме, Дамјанове љубе), кнегињама, султанијама, монахињама и женама из народа, списатељицама, сликаркама: Мини Караџић, Надежди Петровић, Исидори Секулић, Десанки Максимовић и др.

---

[6] „Крилне песме" Попиног циклуса, „Хиландар" и „Сентандреја", певају о рубним а суштински важним просторима српске културе и историје. За овакву структуру, наводи Тешић, постоје „виши и значајнији" разлози од географских (они „етнографско-језички" и „повесно-судбински"). Реч је о котама које се налазе ван територија српске државе, а за које обојица песника деле бојазан да ће „под ударом свакојаких невоља и зала [...], она бити [...] занавек прекривена маховином заборава" (Тешић 2004: 95).

[7] Песнички глас у Попиној песми манастир види као црвену властелинку која пркоси злу (*сунцосеку и житоскврнитељу*) и корача „у правцу своје висине / и високе љубави". „Добро може да умакне злу само ако крене у за зло неочекиваном смеру" за шта је потребно „најузвишеније рефлексе земног живота слити у космичку димензију људске душе" (Тешић 2004: 98).

Доба средњовековне државе је давна прошлост у песмама о Косову и Метохији. Ове песме (циклус *Метохија, ех)* карактеристичне су по пределима испражњеним од људи, окућницама ураслим у биље у које се смешта дивље звериње или траје домаће које је подивљало и променило своју ћуд. У песмама „Призрен, Гњилане", „А Бистрице, три Бистрице", „Самодрежа, Неродимка", „Дивља кућа", „Косово, лепо поље равно" пева се о опустелим огњиштима. Предео је раздешен („у чинији гуја је, жаба у бокалу"), прекривен тамом, а по њему се крећу дивљи Арнаути. Сви елементи сеоског домаћинства пропадају, а напуштена шајкача, као симбол српског сељака, постаје гнездо гавранова, весника смрти из епских песама. Они који су у том простору злонамерни су и опасни (чији срп (у облику полумесеца) сече крила анђелима, чији фијук метка пресеца тишину, они „буничице што су јели", „дрвосеци, листотрге").[8] Дедовина се смрачује, каже песнички глас, а светлост у песмама угаснула је у физичком свету и преселила се у религијску сферу, те потиче из сјаја прошлости (сијају фреске из трошних манастира, али чак се и оне полако селе у невид, као Симонидина сен у песми „Самодрежа, Неродимка"). Дуд из дворишта Патријаршије, из 13. века који је посадио српски архиепископ, Сава Други, представља симбол трајања, али и невеселе српске историје у песми „Пећка патријаршија: Дуд Светог Саве". У одсуству људи, сеновито дрво преузело је улогу чувара, заштитника и домаћина светиње па благи звуци појања и молитве не одзвањају у цркви, но међу његовим гранама, а плодови дудиња алудирају на сузе одсутних калуђера. Светлост сунца метохијског која се просипа по дуду и посвећује га потиче од Христа са фреске, то јест има религијски карактер. Песнички глас упозорава на свеколику опасност која прети реликвији, а на коју указују злослутни знаци: сова, као весник смрти, купачи са Бистрице – они који долазе преко воде и секира (која може да залаје, као звер).

Песме о србијанским топонимима („Рачанска балада", „Теодор Рачанин" и др.) и херцеговачким крајевима („У Чајничу", „Кроз Горажде") везане су највише за период турске власти. Рефренски стих „По лудом пољу пожар је – и крв је" који отвара овај циклус универзализује значење страдања рачанских калуђера на раван општег српског удеса, за шта се изнова користи воденичка симболика („Што жрвањ смеље – развеју колеса"). Звуци у песми „У Чајничу" су узнемиравајући: ветар, јауци, плач прате злог коњаника који одводи робиње у Стамбол. Песнички глас подиже глас против неправде („Отрезни, Боже, доброга и злога, / размрси клупка, збрку у рачуну") и позива природу да одржи помен души несрећним жртвама у „Рачанској балади" („принеси жито затрављеном гумну"; „Покрени, реко, дрвље и камење").

Топоними Мачков камен, Гучево и Цер, Текериш уводе у певање мотиве Првог светског рата. Херојска борба (*трпија*) српске војске у песми „Цер, Текериш" означена је мотивом златног плотуна. Освајање врха Мачковог камена опевано је кроз „метеж-слике" борбе, у фрагментима, као у магновењу

[8] Уређен породични простор трансформисао се у демонски. То потврђује тишина која га опасује и злослутни, ностални звуци (у „Дивљој кући" кокоши лају, пас квоче, коза мјауче, сова кашље, волови пију ракију).

(„у сан трзав"): крвави барјак, муње, мртва тела. Писци који су о томе писали у међуратној књижевности борбу на фронту описивали су као магновење, *пијанство смрти,* у коме се тела дробе, крв липти, а војници јуришају с бајонетима према тамним приликама у мраку. Ове мотиве срећемо и у Тешићевој песми: „Уз стрњиште хита мрачак", „лети рука од војника / изнад мртвог пуковника", а струк дивизме због своје жуте боје преузима улогу свеће за покој душе регрута (ова биљка има и апотропејско својство). Завршетак песме носи митски подтекст, пошто муња, знак бога Перуна, громовника и владаоца неба, са Гучева, баца перунике (цвет који, по предању, расте тамо где Перун баци муњу).

У збиркама *Прелест севера* и *Круг рачански, Дунавом* рачански калуђери који су напустили свој завичај и прешли Дунав суочавају се са губљењем идентитета („лебди печат пропадања"; „тавна лета тавно зуре / у пламенке од културе" – „Клиса"), о чему, између осталог, сведочи и употреба архаичне и стране лексике у певању. Опхрвани сушинском узалудношћу свог подухвата („не греје ме звезда родна"), те трговачким менталитетом севера („бележници, фрајле, жбири / гоне козу ветропири"), они завичај оживљавају сећањем, на шта „указује превасходно доминација описа онога што је нематеријално (звук, боја, мирис)" (Микић 1996: 193). Пошто се певање одвија у обрнутом временском следу, прошлост се синестезијски повезује са бојом и мирисом минулог времена (Кућа „наша мала / у звуку траје, мада распаднута") и звуком као нематеријалним знаком сећања.

Сећање боји емоционални став према изгубљеном завичају. Мисао о завичају обојена је меланхолијом, носталгијом, очајањем, премрежена свешћу о промашености: „Руј-очај / родних брегова" („Ружа Будима"); „Из дринске магле јабуке ми сину, / те бојом лечим пусту раздаљину" („Исаије Рачанин: жал за Рачом") итд. Окретање остарелих рачанских калуђера (окружених трговачким духом и прагматизмом) ка прошлости и завичајном простору подразумева да се он опажа као хронотоп среће и зато се у сећању преобликује у идиличне слике.[9]

Једини начин да се сачува културно памћење и идентитет крије се, по Тешићевом мишљењу, у језику („реченичном жубор-гориву") и писму („слова / чуваркуће шумног крова" – „Клиса"). У то име, долази до несвакидашњег поступка: језички знакови (лигатуре, титле, „дијакритик, апостроф и спирит"), прибор за писање материјализују се и постају елементи предметне стварности. Слова и језички знаци укључују се у пејзаж: „У АЗ ме, стазо, завеји" и дају им се својства бића, па тако у песми о књигама Јакова Игњатовића „наслов-слова љубичасто мисле". У песми „Јеротеј Рачанин: поноћни освит..." боја мастила доводи се у непосредну везу са бојом крви и живота – песнички глас јој се обраћа као живој сили реченичног *жубор-горива*. Иако се калуђери не враћају у родни крај, трагови културе су ипак присутни: уместо њих, у библиотеку села прекодринског стижу књиге Јакова Игњатовића.

[9] Идеализација завичајног пејзажа иде до те мере да се он доживљава као супституција божанског и стапа са певањем о Христу („Светли Христос подјесенским ликом") и Богомајци („Златаст вео с Богомајке / разапне се о заранке").

Као траг *пламенака културе* коју су Срби оставили у Угарској, „трепере књиге бордо корицама" („Библиотека у Рогачици, селу подринском: дела Јакова Игњатовића"). Песмом о књигама сентандрејског писца чије корице *зраче* песник преноси своје уверење да ће, упркос свему, језик и култура опстати у времену.

Историјска самосвест не подразумева само сећање на важне историјске догађаје који су обликовали судбину једног народа; она се у још већој мери односи на културно, књижевно и уметничко памћење, на свест о историјском развоју језика. Све ово препознајемо и у поезији Милосава Тешића. Певајући од последње четвртине века карактеристичног по бурном развоју и преломима, он показује да се не може стварати без знања о прошлом: „Оригиналност једног писца [...] огледа се и у начину баштињења сопствене традиције, а никако у њеном одбацивању" (Ђорђевић 2011). Песник који у свом певању активира и фолклорно-митско наслеђе, и европску књижевну традицију, и српско песништво од барокног и класицистичког доба до оног савременог, који се труди да оживи песничке облике из прошлих епоха, да активира форме усмене књижевности, архаичне и фолклорне језичке изразе, да сачува богатство свакидашњег, говорног језика, активира и опредмети чак и саме језичке знаке и слова, и да свему томе да нови облик, контекст и смисао, показује праву *елиотовску* свест о припадности својој култури. Иако је често критички настројен према прошлости а у још већој мери према садашњости, песник „вазда открива скривену енергију наде и вере у моћ опстанка" (Негришорац 1998: 189) и сведочи уверење да се очувањем и даљим обогаћивањем језика и књижевности ове силе поништавају.

ИЗВОРИ

Тешић 1986: М. Тешић, *Купиново*, Београд: БИГЗ.

Тешић 1992: М. Тешић, *Кључ од куће*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Борба.

Тешић 1993: М. Тешић, *Благо божије*, Београд: Време књиге.

Тешић 1996: М. Тешић, *Прелест севера. Круг рачански, Дунавом*, Београд: Просвета.

Тешић 1999: М. Тешић, *Седмица. Лирски спев,* Београд: СКЗ.

Тешић 2001: М. Тешић, *Бубњалица у пчелињаку*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис".

Тешић 2004: М. Тешић, *Есеји и сличне радње*, Београд: ЗУНС.

Тешић 2005: М. Тешић, Десанкино певање или узимање речи из уста, *у: У тесном склопу. Изабране и нове песме*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић" / Просвета / Народна библиотека Србије, 225–229.

Тешић 2006: М. Тешић, *Дар и коб*, Београд: Чигоја штампа.

Тешић 2013: М. Тешић, *Ветрово поље*, Лакташи: Графомарк.

ЛИТЕРАТУРА

Ђорђевић 2011: Б. Ђорђевић, Милосав Тешић: Није захвално бити песник, Интервју са Милосавом Тешићем, *Вечерње новости.* 5. април 2015, (http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:542004-Milosav-Tesic-Nije-zahvalno-biti-pesnik).

Јовановић 1995: А. Јовановић, Милосав Тешић, Утисци и слике са границе нестајања, *у: Порекло песме. Девет разговора о поезији*. Ниш: Просвета.

Јовић 1998: Б. Јовић, Претресање куће. Лирско ја Милосава Тешића између наивне свести и ироније, *у:* Д. Јовановић, А. Хамовић (ур.), *Милосав Тешић, песник. Зборник радова*, Краљево: Повеља, 95–107.

Микић 1996: Р. Микић, Сеоба у илузију рефрен-ауре, *у:* М. Тешић, *Прелест севера. Круг рачански, Дунавом*, Београд: Просвета, 1996, 185–202.

Микић 1998а: Р. Микић, Благо божије, стих и нестих, *у:* М.Тешић, *Изабране песме*, Београд: Нолит, 7–34.

Негришорац 1998: И. Негришорац, Песме бунцалице Милосава Тешића, *у:* М. Тешић, *Изабране песме*, Београд: Нолит, 171–190.

Пантић 1998: М. Пантић, Синтеза песничких традиција у поезији Милосава Тешића, *у:* М. Тешић, *Изабране песме*, Београд: Нолит, 145–153.

Zorana Z. Opačić

THE HISTORICAL SELF-CONSCIOUSNESS OF MILOSAV TESIC'S POETRY

(Summary)

In this paper we will be dealing with that part of Milosav Tesic's poetry which is characteristic of the cultural-historic self-consciousness. The cultural-historic self-consciousness is not only related to the memory of the important events which shaped a destiny of a people, it is related to the history of a culture, literature and art, consciousness of a historical development of a language. All of this can bee seen in the poetry of Milosav Tesic. Tesic understands history as a dynamic process which starts a mysterious, greater cause of nature. For his concept of a fate's capstan which grinds time, he uses a mill wheel motif. In the poem "A mill wheel" ("Vodenicki tocak") he sings about a specific and general, formation of a world and the cosmos, logic of historical processes, but also about the small man's curse in the historic millstone. Temporal vertical of Tesic's poetry includes almost every important stage of the Serbian history: from the time of Nemanjic dynasty until the Communist period. Leaning on the cultural-historic heritage is done by the historic reminiscences, intertextual introduction of the important writers of the Serbian literature in his poetry, using traditional poetic shapes and their innovations. Maintaining the connections between the past and the present moment Tesic sees as a task of the poetry and as an opposition to the darkness and silence which threaten to the Serbian culture, as he explains it in his essay about Vasko Popa.

821.163.41.09-1 Тешић, М.

Сања Ј. ПАРИПОВИЋ КРЧМАР*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

РЕАКТУАЛИЗАЦИЈА ЛИТУРГИЈСКИХ СРПСКО-ВИЗАНТИЈСКИХ ФОРМИ – *СЕДМИЦА* МИЛОСАВА ТЕШИЋА**

У раду сагледавамо други део лирског спева, који је дводелно конструисан циклусима „Мала катизма" и „Мала служба", у контексту реактуализовања односа византијског и старог српског духовног песништва и ревитализовања њихових поетских облика. Истиче се Тешићево изузетно познавање сложености службе као књижевног облика и литургичког феномена. Анализирамо врсте црквених песама које улазе у корпус другог циклуса, њихово уобличење и поредак у коме проносе молитву за милост и љубав Божију.

Кључне речи: служба, јутрење, псалми, канонске песме, ирмос, тропари, кондак, икос, стихира, сферичан, глоса, светилан.

У тумачењу стваралаштва Милосава Тешића не може се изоставити чињеница о његовој версификаторској репутацији[1], готово подвижничком и апартном богаћењу формалног пространства и поетичкој константи продуктивног оживљавања сталних облика[2]. Стратегија наглашавања идеолошке компоненте реанимирања традицијом омеђених образаца достиже кулминацију управо са лирским спевом *Седмица*, којим се очитује метаморфоза песничког програма, израза, наслеђа и књижевно-културног простора, односно реализује Тешићева интенција постизања препознатљивости на другачији начин у новој поетској фази.

Дводелно компонована *Седмица* својим првим истоименим циклусом тематизује библијско учење о стварању света кроз седам дана, које укључује и

* sania0205@yahoo.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

[1] Видети Којен 2012: 129–176.

[2] О томе видети Париповић Крчмар 2016.

све време до краја света, односно осми дан[3], обликовано доминацијом ронда, док у другом делу Тешић ревитализује специфичну песничку целину византијске књижевности потврђујући изузетно познавање црквеног песништва и сложености службе као књижевног облика и литургичког феномена. Комплексност поетског облика богослужења неће се изгубити у његовим молитвеним записима, и поврх очите целовитости, те компактности и хармонизације делова који томе доприносе, опстојаће и посведочити динамичну црту службе истоветну и у литургичком и у књижевном смислу. Композиционо, Тешић је доследан у особеном преплитању разноврсних религиозних књижевних текстова, односно црквених песничких облика који су позиционирани по утемељеној схеми, тј. аколутији. По начелу смене фиксних и покретних делова службе устројиће своју творевину доживљаја божанског, премда ће индивидуално моделовати чињеничну свеобухватност организације црквеног богослужења, корелирајући њене дневне целине и сажимајући песме у њиховом склопу.

Именовањем, други део збирке упућује нас на јутарње богослужење, тачније јутрење, што је само део потпуне дневне службе[4], као што је и само део поменутог временског чина[5]. Његово *мало јутрење* истоветно је обичном или свакидашњем јутрењу у којем се крије готово целокупно богатство облика византијске духовне поезије. Тај други део књиге *Седмица*, „Седмица с малим јутрењем", дводелно конструисан циклусима „Мала катизма" и „Мала служба", правилно осликава комплексност и склад нанизаних књижевних форми. Јутрење треба да почне псалмима, прво два уводна, потом „Шестопсалмије", да би се након јектеније и тропара окончало „Покајним псалмом" (в. Богдановић 1970: 116). У Тешићевој „Малој катизми" псалми јесу иницијални али су седмично расподељени, од првог до седмог дана, што корелира са вечерњим богослужењем у одељку „под називом прокимен или 'прокимен дана'", како наводи Богдановић, када се читају стихови из „Псалтира" „за сваки дан у седмици други" (1970: 111).

Пратећи надаље принцип обликовања византијске службе, поштујући при томе поступак акумулирања одабраних текстова и њихово каноном прописано место у читавом литургијском поретку, Тешић испевава други циклус „Мала служба". Атрибутска одредница за величину, којом су усклађене све целине, специфичан је индикатор поетичког поступка скраћивања глобалног конструкта службе, као и појединих песничких облика који је чине. Наиме, са поделом на три врсте празника (мале, средње и велике) које је почело од XI века, и службе светима су се прилагођавале по обиму. Тако су најстарије словенске службе кратке или скраћене, а проширење је било могуће према

[3] Видети тумачење Александра Јовановића у предговору за књигу *Седмица*, 1999: VII–XXVIII.

[4] „У току дана, богослужење се врши у мањим целинама (аколутијама или последовањима) тзв. вечерња с повечерјем, поноћне службе са јутрењем и 'часовима' (првим, трећим, шестим и деветим часом), међу које се ставља и 'обедница'" (Богдановић 1970: 105).

[5] „Јутарње богослужење сачињава други део књижевно-литургичког комплекса службе, и ту улазе: полуноћница, јутрење, први, трећи и шести час, обедница и литургија" (Богдановић 1970: 115).

узрастању светитељског лика коме је служба посвећена.[6] Скраћена аколутија тако отвара могућност увећања песничке творевине, чиме потенцијално не ограничава стваралачки чин, већ напротив, наговештава континуитет креативног процеса и надоградњу постигнуте песничке структуре. Том функцијом Тешићева *мала служба* у суштини миметизује поступну еволуцију чинодејства из оба аспекта (литургијског и књижевног), јер су се у текстуални фундамент као окосницу богослужења уметале „нове творевине, нове молитве и песме, тако да је грађевина расла и читаво богослужење добијало у својој сложености и обиму" (Богдановић 1970: 104). Али и уметање није могло бити произвољно, црквеним типиком прописане опције комбиновања текстова спречиле су неуједначеност „ритуалног израза култа" (Исто: 107) у православној цркви.

До танчина, сигурни смо, упознат са обележјем овога византијског књижевног жанра који се пренео на духовно песништво српског средњег века, Тешић у *Седмици* ипак неће понудити верни одраз узорног, традиционалног састава божје службе, нити ће апсолутно песмама артикулисати колективни дух. Дистанцирање од литургичке функције модерним уметничким поетским записом већ само по себи подразумева неопходност индивидуалног удела, а настојање оживљавања и обнове старих облика црквене поезије „неизоставно захтева њихову модернизацију на садржинском, формалном, метричком плану" (Тешић 2004б: 210), односно, реактуализација византијско-средњовековног наслеђа пружа могућност креирања нових, ауторских облика, који се комбинују са старим облицима у позицијама дозвољеним за уграђивање нових песама.

Шта, дакле, улази у корпус службе Милосава Тешића? Које су то врсте црквених песама, како су оне уобличене и у ком поретку проносе молитву за милост и љубав божју?

Након псалама свака се јутарња служба наставља канонима, који су композициони стубови идејно устројене конструкције. Обично су се певале песме два или три канона, прекидане на тачно дефинисаном месту уметањем других облика или строфа. Имајући у виду чињеницу да један канон у свом саставу има низ од девет или осам песама, у зависности од тога да ли се друга песма изоставља, јер због свог укорног карактера „не одговара новозаветној радости и радосном слављењу хришћанских празника", пише Лазар Мирковић ослањајући се на Зонарино разјашњење (1982: 225), већ самим бројем тих ода може се стећи утисак о сложености песничког подухвата. Тешић у свом циклусу, адекватно насловном одређењу службе, наиме, двоструко редукује најзначајнији облик у служби. Не само да га своди на један канон, него и његових девет песама сажима у пет, па је тематика девет библијских песама, на чијој подлози су испеване канонске песме, садржајно компримирана.

---

[6] Видети одредницу Служба у *Азбучнику српских средњовековних књижевних појмова*, Трифуновић 1990: 327–329.

Тешић ипак у својој серији ода задржава другу песму, што може да упути на време поста и покајања, када се песма једино појала у конотацији укоравања. Већ самим одабиром мотоа (стихови треће песме „Канона Светом Максиму" Непознатог Крушедолца), истичу се „дани пуни туге и печали и страха велика", наговештава распад-стање на српском националном простору[7], напуклост и клонулост људскости, разградња природног поретка. Опомена је сада упућена онима који су довели Србију, у Тешићевој визури „баштину шумну" или освеженим Стеријиним речима: „дивно позорје оку"[8], до таквих околности. Молбом за подарење крепости, за спасење и озарење призиваће се поновно присуство Господа. Неопходан је прекор и самим увидом у догађаје који су похарали земљу у деценији настанка спева, отуда се чини да је друга песма у Тешићевој *малој служби* неминовна и неизоставна опомена онима који заборављају божја доброчинства.

Трећа песма сажима Анину химну Богу, песму захвалности за плодност и рођење сина, али и четврту и пету песму канона, односно молитве пророка Авакума и Исаије. Земљи што гине и пропада, земљи у метежу и растројству, којој смирења и починка нема, једино се молитвом тамнина може размаћи и излити спасење. Четврта песма обједињује шесту песму, молитву пророка Јоне у утроби кита, седму и осму песму тројице младића избављених из вавилонске пећи и позива на молитву и слављење Господа („Важно је, ипак, молити живље, / просити срцем, могућих речи једну изрећи, / која је јелеј, заперак Божји, коштица смисла, / вршак од бола, чији је врисак злу отрежњење, / једини чокот лозом што може ући, кроз числа, / Сину у љубав, Духу у силу, Оцу у време."). У олујама зла и понору греха, песник је ипак угледао пристаништа спасења и титраје часности у српској топонимској бројаници. Пета песма је у функцији девете песме канона; у њој су сабрани сви богородични тропари претходне четири песме; то је целина за себе, садржински и формално најуједначенија поступком синонимског апострофирања Богородице Тројеручице која се умољава за избављење.

Дакле, Тешићеве канонске песме, послужимо ли се његовим речима, јесу „блистав сажетак, / екстракт, еликсир промисли дубље" („Песма четврта"). Оне, наиме, упућују на специфичан, непотпун изглед канона, односно у скраћеној верзији називан двопеснац, трипеснац или четворопеснац. Мање песме канона биле су певане у данима обичних празника, када је девет песама било превише за једну службу и најчешће су се комбиновале прве и последње песме. Чињеница да су се трипеснаци налазили само у посном и

[7] У беседи „И певати и бити на губитку", у којој аутор сам истиче паралеле између романа *Дервиш и смрт* М. Селимовића и свог спева *Седмица*, Тешић објашњава да библијски мотиви у песничкој обради „нису лишени ни ауре нашег родног тла, односно вићени су и у амбијенту српског националног простора, а доживљени и кроз судбину српског народа. Отуда се, на пример, истиче песник, „и могло десити да сам 'трочасовни сутон', после којег је Христос испустио дух на крсту, 'видео', истовремено, и на замишљеној Голготи, али и негде у Метохији – па чак и у Срему" (2004а: 171–172).

[8] У речничком тексту „Назнаке и разјашњења", на крају другог, допуњеног издања лирског спева, стоји да је синтагма преузета из песме „Спомен путовања по дољним пределима Дунава" Јована Стерије Поповића (в. Тешић 2015: 148).

цветном триоду иде у прилог тврдњи да је и Тешић по овом принципу градио свој, назовимо га, *петопеснац*, с обзиром на претходно констатовано време поста због неизостављања друге песме-укора. Међутим, с друге стране, парадоксално, управо та Тешићева канонска песма транспарентно упућује на Цвети[9] („Купино вечна, клонулој снази супрет разгрни, / даруј ми секунд с расцвалог биља уочи Цвети;"), иако она у том триоду тематизује глорификовање божје свемоћи, а не прекор. Дакле, питање ионако спорне друге песме канона у Тешића не да није занемарено и прескочено, штавише, ојачано је укрштајем времена у којем се поје. Она се издваја од осталих, осим поменутог, и по једној строфи више. Остале три песме имају четири строфе, ирмос, као узор строфу, и три тропара, настала по угледу на ирмос, равнајући се по броју слогова у стиху, ритму и мелодији, од којих је богородичан на крају.

Канон у оквиру византијско-словенске службе није самосталан, међу његове песме интерполирају се и други текстови. Прекидање певања и читања канона на јутрењу долази већ после треће песме, „када се пева седилна службе из Минеја са богородичним, и после шесте песме, када се пева кондак са икосом и чита синаксар одн. пролошко житије светог" (Богдановић 1970: 116–117). Тешић поштује прво прекидање, после треће песме канона, али њиме у ствари започиње исцртавање личних координата преосмишљавањем репертоара облика службе. На том месту долази „Кондак с фигуром *Часно је бити*", најављен завршним стиховима треће канонске песме која му претходи: „Ведрице блага, с јасала Житних испружи **свитак** / радосних вести Србијом слома – ливадом жалбе" (маркирала С. П. К.). У молбеном обраћању Богородици за преображај и светлосни исход, за повратак пуноћи живота, утискује се управо значење речи кондак – штапић на којем је обавијен пергамент, ротулус или свитак[10], у свом метафоричном облику. Управо ће се кондаком проговорити, „уметнички најсугестивније, у химнично-елегијском тону", о свему што је разлог бивствовања и о „свему пролазном као можда најдрагоценијем улогу у постојању" (Јовановић 1999: XXV).

Некада су кондаци били химне, поетске проповеди грађене од 20 до 30 изометричких строфа, а икосима[11] су се звале строфе тих великих кондака касније истиснутих из црквених књига у корист канона. Испред њих налазила се уводна строфа *проемион*, писана обично другим метром у односу на остале строфе[12]. За разлику од првобитних кондака, касније византијско-словенске и старосрпске службе на јутрењу имају по једну кондак строфу после шесте песме канона, уз додат један икос који проширује, односно варира његову тему. Отуда у својству сведока старог духовног песништва,

---

[9] Овај цветни празник призван је и у ауторском облику уметнутом међу каноне (сферичан), и не чини се случајним да је управо дан када се у трипеснацима цветног триода поје друга песма експлицитан у његовом наслову – „Сферичан с уторком у кругу".

[10] О пореклу имена видети Мирковић 1982: 235.

[11] Икос „значи кућица, соба, ћелија, ваљда због сличности, јер цео велики кондак је као зграда, а поједине строфе – икоси – су собе, ћелије. Ово је као и у сирском (па и јеврејском), где се речју која значи кућа, означава строфа песме, као и у талијанском stanze" (Мирковић 1982: 235).

[12] О томе видети Богдановић 1970: 114–115. и Мирковић 1982: 233–235.

мишљења је Мирковић, могу се ови засебни кондаци сматрати некадашњом проемијом, што је у случају Тешићеве службе могућно и потврдити, с обзиром на ванпрописану позицију и синтаксички паралелизам конфигурисан стиховима псалама *часно је бити* где свака реченица може иницирати разраду постављене мисли у новим строфама.

По кондаку следи „Стихира на *Часно је бити*", строфа писана ослањањем на стихове из „Псалтира", која континуирањем мотивске фигуре *часно је бити* у наслову заокружује тематски круг, те стичемо утисак еквивалентне повезаности кондака и стихире као кондака и икоса, у овој служби изостављеног. Стихови стихире указују на снагу молитвеног осмогласног појања, од речи моћнијих у изрицању божије милости („једино може занос певача, / осам кад жица псалмично груне, чедно изрећи, / јошјем док струји девојка стида, оно што плести / језик не уме, оно што Господ таји у врећи: / заранком просут милостив излив утешних вести").

Ритмичку промену уноси трећа песма у овом првом прекиду низа канонских песама, називом иновативна, мада садржајно адекватна читавом комплексу чинодејства. По творбеном моделу *светилан* песник креира кованицу *сферичан*, којом се небеска сфера ставља у средиште интересовања. Поступак уплитања ауторског облика, какав је сферичан, компатибилан је поступку усложњавања структуре обреда, када сваки нови црквени песник умеће и своје текстове.

Други прекид канонског низа долази после шесте песме, у Тешићевом спеву четврте, и не кондаком и икосом, већ утврђеним обликом уметничког песништва. Иако првобитно изненађујућа комбинација и неочекивана могућност продуктивног сустицања облика различите традиције, присуство глосе у контексту духовне лирике и није атипично. Штавише, она функционално оснажује принципе грађења канонских песама и на нивоу целине, али и делова у односу на целину, те дајући их у новом светлу верификује њихову употребну вредност. Наиме, глоса је дводелна песма: четири уводна стиха (називана cabeza, motto, letra, tekst) износе главну мисао, односно постављају тему и обично их аутор глосе преузима од неког другог песника „због тога што је сматрао да садрже какву лепу или значајну мисао; што су му се ти стихови допали; што су му се учинили подесним за глосирање с обзиром на сопствену поетску замисао" (Грдинић 2007: 172); у другом делу, кроз наредне четири строфе развија се, тј. парафразира задати смисао са обавезном репетицијом по једног глосираног стиха на крају сваке од њих. Овај дескриптивни одељак лако је преносив пре свега на глобални план, јер се целокупан канон као жанр литургијског песништва темељи на овом принципу оформљења текста (на девет библијских песама угледале су се при свом настанку девет песама канона), али се односи и на структуру појединачних поетских записа канона, јер је то управо регуларан однос ирмоса и тропара, тј. релација узора и угледања. Ирмос је метрички, прозодијски и мелодијски прототип осталим строфама; податак да је та строфа „почетак у песничком низу, којим је тај низ формално и тематски условљен" (Богдановић 1970: 120) може да стоји и у речничкој одредници глосе. У ирмосу се најчешће и цити-

рају библијски текстови, што је слично функцији туђег исказа у глоси, чиме се ствара подударност два контекста. Напослетку, симиларан однос очитују кондак и икос; да повезаност строфа глосе можемо доводити у везу са односом ове две строфе указаће и сам поздрав „Радуј се, ипак", пореклом из јеванђелске представе Благовести у глоси посвећеној управо том догађају.

Чињеница да Тешић у својим двема песмама, „Глоса Ваведењска" и „Глоса Благовештенска", не следи традиционални поступак преосмишљавања туђег исказа, већ глосира сопствене стихове, умањује јаз између дуалне лирике у спеву. Том акту, односно интенцији негирања раскорака у традицији, доприноси именовање у насловима два кључна празника посвећена Богородици. Ово посредно призивање Богомајке у глосама зачетак је узлазног осликавања једне од централних фигура Тешићевог уметничког обликовања православног обреда, које ће се преко наредне две лествице, песме „Дани Богородичници", празник рођења и успења, време двеју Господина, и „Чудо од слике *Богородица с Христом* с прве стране малог црквеног календара", сточити у пирамидални врх, у доминантну, садржајно и естетски најделотворнију песму канона директним молитвеним зазивањем делања Свевишње Ветве[13], чинећи тако језгро службе. Глас песника у њему је двострук, првом деоницом растаче се хвалоспев стамено усмерен на сржне догађаје живота Мајке над мајкама, па је тиме потпуно оправдано за узврат напослетку изустити њој упућену дирљиву молбу за заштиту, утеху и спасење.

Светилан који се после канона пева свакодневно на јутрењу, изузев недеље, одржаће молитвени тон у призивању „просвећења одозго, светлошћу небесне благодати" (Мирковић 1982: 236), чувајући симболичност дневне службе оличену у изласку из мрака у светлост, из ноћи у дан и есенцијалну функцију сваког скрушеног обраћања Богу. Најефектније је то Тешићев „Светилан у знаку светлости о Светом Ђорђу" транспоновао сликом маглене белине око Ђурђевдана, која је видљиви дарежљиви чин Господовог изливања милости на све што је живо. У тумачењу митског и хришћанског у поезији Милосава Тешића на примеру ове песме, која финализује циклус „Мала служба", а тиме и заокружује замисао читавог спева *Седмица*, Светлана Шеатовић Димитријевић истиче да се светлости средњовековне и модерне песме сасвим „подударају и налазе вишу семантичку линију овог песничког жанра" (2005: 47).

Реактуализовање односа византијског и старог српског духовног песништва, суштински и формално јединственог идентитета, тврди Богдановић, потом и ревитализовање њихових поетских облика ни у другој деценији 21. века није исцрпљено. У вертикали савремених одзива на старо књижевно наслеђе и архаичне песничке врсте полазимо од обнове канона у збирци Ивана

[13] Песник молитвено изриче мноштво Богородичиних самосталних атрибута: Пречиста, Претечна („у значењу 'претходећа' (у смислу да је она с радошћу прихватила најаву новог савеза између Бога и човека, што је – чином безгрешног зачећа – овлапођено њеним рађањем Богочовека, Исуса Христа", Тешић 2015: 144–145), Преблага; као и мноштво синтагми усклађених са средњовековном поетиком: Купина вечна, Житница челна, Матица струјна, Ведрица блага, Обрва Тројства („Богородица замишљена као украс на лицу Свете Тројице", Тешић 2015: 155), Свевишња Ветва.

В. Лалића *Четири канона* из 1996. године, настављамо Тешићевом *Седмицом* из 1999. године, а више од деценије касније додајемо песничку књигу Ивана Негришорца *Светилник* (2010), у којој, од свих жанрова које актуализује, посебно пажњу треба усмерити на акатист[14]. Новим, допуњеним издањем лирског спева *Седмица* из 2015. године још једном увиђамо колико је Тешић као песник чуваран. Послужимо ли се песниковим поетско-лексичким одабиром, можемо рећи да се, на концу века за нама, првим издањем служба *ожилила*[15], да би се у потоњем обличју, а што је у складу са начелом усложњавања њеног обима, другим издањем *огроздила*[16]. Прва промена начињена је у другом циклусу уношењем четири нове песме: између прве и друге канонске песме „Са жар-небеса" и „Над коров-гробом", док другу и трећу раздвајају „Под челик-оком" и „Доње гнездо". Друга промена је у формирању новог циклуса „Мала катавасија" којим се употпуњује други део спева, а који првом песмом понавља сва четири ирмоса из канонских песама, имплицирајући потребу за поновним сједињењем и јединственим гласом по угледу на начин појања ирмоса у цркви[17], док је друга песма „Светилан у знаку светлости о Светом Ђорђу" пренета са краја претходног на крај новообразованог циклуса.

Првом иновацијом постигнута је по ауторовој замисли ритмичка разноврсност почетка циклуса „Мала служба". Три песме канона, потом кондак и стихира испевани шестостопним дактило-трохејским петнаестерцем, „што их у метричком смислу чини битно другачијим у односу на изворник", каже песник (Тешић 2004б: 210), могу код читалаца створити утисак ритмичке предвидљивости, што би требало новим песмама у јампском једанаестерцу да се онемогући. Остатку циклуса, преплетом различитих метричких распона као и саме врсте песама, тако се нешто не може замерити; нижу се, уз поменути хексаметрални стих[18] у канонским песмама, и јампски деветерац у сферичану, симетрични дактило-трохејски десетерац у глосама, трохејски дванаестерац у песми „Дани Богородичници", јампски једанаестерац у „Чуду од слике" и светилану, а томе треба прикључити и још један Тешићев нови метар којим су испевани псалми у катизми – амфибрашки дванаестерац, који је касније реторички и семантички уобличио у дужим песмама (в. Којен 2012:

[14] О томе видети Пијановић 2012: 97–121.

[15] Песма „Недеља", Треће певање: „раколи Зло се, извија лозу, / хвата се храста, корење **жили**;" (подвукла С. П. К.); у значењу стварања жила.

[16] Песма „Недеља", Прво певање: „Обиље паше – **грозди се** стока." (подвукла С. П. К.); у значењу увећавања, нарастања бројем.

[17] „Ови ирмоси зову се катавасија, καταβασία зато, што се док се читаху тропари канона седело са обе стране солеје, а када се ови ирмоси појали, силазили су појци десне и леве стране са седишта (καταβαίνω) на сред храма, где су се сјединили и отпојали ирмос" (Мирковић 1982: 231).

[18] Национализовани хексаметар терминолошки се другачије бележи због разлика у односу на ранији период имитације; то су два различита типа односа према класичном метричком обрасцу. Овим новим метром, како тврди Којен, „Тешић је изразио неке од централних преокупација свог 'лирског спева': [...]. Дужина стиха омогућава Тешићу да се у овом метру, далеко више него у другим, служи традиционалним начином организовања поетске реченице путем реторичких фигура као што су амплификација и апострофа, дајући тако исказу повишен тон, додатно оснажен неизбежним асоцијацијама на антички хексаметар" (2012: 173–174).

174–175). На концу, песниково концизно сведочење о флуидном сједињењу израза и његовог стиховног одраза закључиће све до сад речено:

> Не угони се језик тек тако у метричке обрасце нити из чиста мира постаје молитва. Да би се, у мери песникових могућности, постигло обоје, потребно је носити терет и личног и колективног расула; нужно је, следећи метричке импулсе, уредити тај микрохаос, увртстити га и извести на сунце, па огрејаног преобразити у службу, а потом, докле и колико се може, одржавати, гајити њен жар (Тешић 2004а: 173).

ИЗВОРИ

Тешић 1999: М. Тешић, Седмица, Београд: СКЗ.
Тешић 2015: М. Тешић, Седмица, Београд: Чигоја штампа.

ЛИТЕРАТУРА

Богдановић 1970: Д. Богдановић, Византијски књижевни канон у српским службама средњег века, у: *О Србљаку*, Београд: СКЗ, 97–125.
Грдинић 2007: Н. Грдинић, *Стални облици песме и строфе*, Београд: Народна књига–Алфа.
Јовановић 1999: А. Јовановић, Стварање песме као стварање света, *у*: М. Тешић, *Седмица*, Београд: СКЗ, VII–XXVIII.
Којен 2012: Л. Којен, Метар и традиција, *Огледи о поезији*, Београд: Чигоја штампа, 129–176.
Мирковић 1982: Л. Мирковић, Православна литургика. *Први општи део*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
Париповић Крчмар 2016: С. Париповић Крчмар, Формариј Милосава Тешића, *у*: Ј. Делић, А. Јовановић (ур.), *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 231–252.
Пијановић 2012: П. Пијановић, Обновљени литургијски стих и исповедни наратив, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван Негришорац песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 97–121.
Тешић 2004а: М. Тешић, И певати и бити на губитку, *Есеји и сличне радње*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 170–174.
Тешић 2004б: М. Тешић, О устаљеним лирским облицима, *Есеји и сличне радње*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 209–211.
Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.
Шеатовић Димитријевић 2005: С. Шеатовић Димитријевић, Гласови времена. Митско и хришћанско у поезији Милосава Тешића (На примеру песме ’Светилан у знаку светлости о Светом Ђорђу’), *у*: Н. Мирков (прир.),

Поезија Милосава Тешића, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Десанкини мајски разговори, књ. 21, 43–54.

Sanja Paripović Krčmar

REACTUALISATION OF LITURGICAL SERBO-BYZANTINE FORMS – *SEVEN* BY MILOSAV TEŠIĆ

(Summary)

In the second part of the Seven Tešić revitalizes specific poetic entirety of Byzantine literature, confirming remarkable knowledge of ecclesiastical poetry and complexity of the service as a literary form and liturgical phenomenon. The complexity of poetic imprint of religious service will not be lost in his prayer records, and in addition to the obvious integrity, compactness and harmonization of parts that contribute to this, it will subsist and witness the dynamic trait of the service. Minutely familiar with the features of this Byzantine literary genre that was conveyed to the Serbian spiritual poetry of the Middle Ages, Tešić, however, will not offer a faithful reflection of an exemplary, traditional composition of the service, nor will his poems absolutely articulate collective spirit. Distancing from liturgical function by using modern artistic poetic record in itself implies the necessity of individual participation, and the efforts of reviving and renewing old forms of religious poetry, i.e. the reactualisation of medieval Byzantine heritage offers the possibility of writing new, authorial forms, which are in such combination in positions that allow the incorporation of new poems, and therefore are a confirmation of individual testimony.

821.163.41.09-32“20“

Vesna CIDILKO*
Humboldt Universität zu Berlin
Berlin

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

УРБАНА ПРОЗА И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ 20. ВЕКА

Већ од краја 19. века у српској књижевности наилазимо на урбане мотиве, да би овај тематски круг током и пре свега крајем прошлога столећа постао доминантан, потиснувши представљање живота ван градске средине у други план. Рад се фокусира на кратке приповедне форме из друге половине 20. века. Поред фрагментарног систематизовања тематско-мотивских структура, анализа представља покушај диференцирања виђења града и урбаног у оквиру филозофско-социолошких интерпретација феномена повезаних са градом и урбаним.

Кључне речи: град, урбано, урбана проза, онтолошке карактеристике урбаног, слобода : социјална контрола.

1. Уводне напомене

Урбане теме и мотиве налазимо у већем или мањем обиму у српској књижевности већ од краја 19. века, да би овај тематски круг крајем прошлога столећа постао доминантан, потиснувши представљање живота ван градске средине у други план[1]. На овом месту се из више разлога нећемо упуштати у дискусију о феномену урбаног и урбаности у савременом свету[2]. Такође нам није могуће да се дубље позабавимо комплексном проблематиком актуелног проучавања литерарних концептуализација града.

Унутар савременог књижевно-критичког дискурса појам „урбана проза” заузима једно од кључних места и не може се заобићи уколико је реч о било којој од јужнословенских (и других) књижевности. При томе се, како у

* vesna.cidilko@statt.hu-berlin.de

[1] Уп. средином деведесетих година прошлога века издату *Антологију београдске приче* Александра Јеркова, као и *Антологију нишких приповедача* Горана Максимовића објављену почетком овог века и антологије Ненада Шапоње *Антологија старе новосадске приче: век приповедања 1850–1950* и *Антологија савремене новосадске приче*. Као један од примера за континуитет антологијског представљања актуелне књижевне продукције наводимо *Бункер*, 2013 објављену антологију савремене српске приче у избору Срђана В. Тешина.

[2] Метаград, мегалополис, итд.

српској, тако и у другим књижевностима региона, релативно ретко тематизује његова онтолошка или теоријска утемељеност[3]. Излагање се фокусира на кратке приповедне форме из друге половине 20. века. При томе се тежи не толико систематизовању тематско-мотивских структура, већ је реч о покушају диференцирања виђења града и урбаног код појединих аутора у оквиру философско-социолошких интерпретација феномена који су повезани са градом и урбаним уопште.

2. Књижевна концептуализација града у европској и јужнословенској традицији

За разлику од 19. века и доминације такозване „сеоске приповетке”[4], у времену које долази све више и више доминира сликање градског живота и различитих аспеката социјалних структура новог, урбаног миљеа, постајући негде од друге половине прошлога века једна од основних одлика савременог српског наративног израза, без обзира на то да ли је реч о роману или приповеци. Град се још од првих почетака модерне доживљава као метонимични простор, као „каледиоскопична слика наших јада и радости”[5], где се претежно одигравају људске судбине, паралелно са све већим развојем урбаних насеобина. „Урбофилија”[6] постаје основа књижевне имагинације, а зачетак урбане свести у српској књижевности налазимо већ код Момчила Настасијевића у *Хроници моје вароши*. Међутим, од самог почетка слика града показује различите фасете. То је често опасно место, пуно искушења, поготово за младог и неискусног човека који долази из провинције, на пример. Нове социјалне структуре доводе до настајања нових социјалних проблема са којима појединац треба сам да се носи и који се у новој средини морају решавати изван окриља породице и ужег социјалног окружења. Са друге стране, ано-

[3] Упркос актуелном превладавању искључиво теоријске мисли, где је теорија примарна, а књижевни текстови тек баласт који се често једноставно пренебрегава и игнорише, у књижевностима региона теоријски трендови се преузимају, без да се увек преиспитају теоријске поставке или створе нове. Један од изузетака је фундирани и изузетно добро промишљени текст Маше Колановић који се наводи у библиографији из 2007, и студија Крешимира Немеца „Читање града” из 2010, уз књижевно-теоријска и књижевно-историјска размишљања Слободана Владушића који је између осталог и иницијатор 2008. године у новосадским „Пољима” објављеног темата о граду у књижевности „Врт: урбано као изазов” праћеног Владушићевим уводним текстом истог симптоматичног наслова, види Владушић 2008. Владушић је такође аутор студије *Црњански и мегалополис*, види Владушић 2011б. Ова књига се ослања на Владушићеву дисертацију чија је тема „Слике европских метропола у прози Милоша Црњанског”. Урбаним у књижевности бави се и новија студија Зорана Ђерића, види Ђерић 2014.

[4] Сликање градског миљеа, како га налазимо у контексту Ниша, почиње после 1878. и ослобођења овога града од Турака и повезано је са замахом књижевног и културног живота (Максимовић 2002: 5) када „дошљаци” попут Стевана Сремца и Јелене Димитријевић сликају нишки живот и људе.

[5] Како то формулише Аугуст Шеноа, први хрватски урбани аутор (Немец) у односу на Загреб и своје „Загребуље”.

[6] Термин Александра Јеркова, детаљније о феномену „урбофилије” види Јерков 1994б, 654–657.

нимност живота у граду подстиче настанак идеје о слободи јединке[7], која у том облику код живота на селу није замислива. То почетком века немачки филозоф и социолог Георг Зимел (1858–1918) у својој студији „Велики градови и духовни живот"[8] објашњава чињеницом да у градској средини долази до проширења и диференцијације социјалног круга, чиме се пак додатно подстиче развој личности. Ово познато и позитивно виђење урбаног живота у односу на савремену српску књижевност релативизује Слободан Владушић у свом тексту „Урбано као изазов", где износи (провокативну) тезу да „урбаност за српску културу, али и политику, представља изазов у тојнбијевском[9] смислу те речи, дакле изазов на који мора да одговори, уколико жели да преживи" (Владушић 2008). Владушић у свом тексту, осим што изводи тезу о опозицији термина „урбано" и „градско", коју ће на другом месту проширити[10], поставља нека кључна питања, попут: „Шта заправо означава атрибут урбано? Када се код нас појављује? Које вредности посредује?" (Владушић 2008) указујући на то да су сва та питања отворена (Владушић 2008), што важи и за садашњи тренутак[11]. На ова питања ћемо покушати делимично да одговоримо. У том контексту неизбежно се дотичемо пре свега самог појма града као социолошког и филозофског феномена који се као такав манифестује и у неким књижевним делима савремених српских аутора.

3. Од оријенталне егзотике до урбопоетике 20. века

3.1. Мапирање или о књижевној географији

Урбана проза у савременој српској књижевности[12] везана је за неколико већих градова у Србији, на првом месту за Београд[13] и Нови Сад, као и Ниш[14], који представљају најчешће географске одреднице књижевне радње у српској урбопоетици[15] двадесетог и двадесетпрвог века. Александар Јерков у овом контексту говори о рехабилитацији потцењеног грађанског наслеђа (Јерков 1994б: 661–662), која се временски поклапа управо са периодом којим се

[7] Овде се потпуно уклапа оно шта Михајло Пантић пише о могућности повлачења у анонимност повезујући то са толеранцијом, види „Нови Београд: фрагменти личног мита Михајла Пантића или писац и град".

[8] Зимелова студија је објављена 1903. године у Дрездену.

[9] Мисли се на енглеског историчара, социолога и филозофа историје Арнолда Џозефа Тојнбија (1889–1975).

[10] Види Владушић 2011а.

[11] Види напомену број 3.

[12] У овом контексту захтеви за преиспитивањем поетичког и културног наслеђа српске књижевности остаће по страни јер би то у оквирима овог излагања довело до несразмерног продубљења и проширења теме; видети о томе Јерков 1994б, 658ff као и са овом проблематиком повезане публикације Саве Дамјанова.

[13] О централном месту Београда у традицији српске урбане прозе и феноменима „београдског романа" и „београдске приче" види Јерков 1994б: 661–663.

[14] Који, како је већ напоменуто, има дугу традицију урбане прозе, види напомену број 4.

[15] Термин Александра Јеркова.

овде бавимо. У овакве тенденције уклапају се деведесетих година прошлога века и поједине издавачке иницијативе попут оне „Малог Нема" о покретању библиотеке „Варошарије", у којој су објављене монографије више градова у Србији[16]. Часопис *Златна греда* цео један свој број посвећује књижевној слици Новог Сада, а више антологија[17] доноси избор из књижевних текстова скоро искључиво урбане тематике. Осим тога, последњих година назиру се покушаји отварања полемике о питању оправданости и, пре свега, постојања опозиције „урбано/рурално" у данашњој српској књижевности и култури[18], све до постулирања понирања књижевности „у митске и архетипске дубине урбаног памћења", како то читамо у коментару-најави једне збирке прича Милорада Павића из 1994. године[19].

Осим већ поменутих великих градова, поприште књижевних дешавања у новијој српској приповеци су и Вршац, Зрењанин, Панчево, Суботица, Ваљево, Ћуприја, Крушевац. Поред имагинарног Рошева (то јест Вршца у прози Драгог Бугарчића) и Рамника, такође имагинарног провинцијског града из прича Драгана Великића, ту су и европски градови и метрополе[20] од Беча, преко Трста, Пуле, Будимпеште, Париза, Лондона, до Берлина, Минхена, Бремена, Атине и Калгарија, да поменемо само неке.

Листа аутора обухвата практично све савремене писце, од којих бисмо издвојили за период о коме је реч поред „доајена" урбане прозе Давида Албахарија, Михајла Пантића, Светлане Велмар-Јанковић, Моме Капора, Васе Павковића, Миодрага Матицког, Видосава Стевановића, и ауторе Милету Продановића, Срђана Ваљаревића, Драгана Великића, Љубицу Арсић, Зорана Ћирића, Мирјану Павловић, Слободана Тишму, Ђорђа Писарева, Немању Митровића, Јелену Ленголд и Лауру Барну.

3.2. Нови Београд: фрагменти личног мита Михајла Пантића или писац и град

У истоименом тексту једног од најпознатијих представника српске урбане прозе Михајла Пантића читамо:

> Радост припадања неком месту, макар се оно звало и Нови Београд, велика је и важна радост, она ублажава црне мисли и чини нас самоприхватљивим (Пантић 2009: 137).

---

[16] Зрењанин, Нови Сад, Смедерево, Пожаревац, Лесковац, Панчево, Вршац, Бела Црква.

[17] Види напомену број 1.

[18] Један од покретача и главних актера је поменути Слободан Владушић, види у овом раду наведене текстове и интервју из 2012. године. У овом контексту посебно место заузимају неке од прича Горана Петровића (Петровић 1996) у којима је село или место радње или пак повезано са животом у граду – све међутим представљено у маниру познатог Петровићевог борхесовског захвата где су фантастика и иновација језичког израза нови, лирски моменат који, како то са правом примећује Александар Јерков, представљају „протест против света сведеног на површину, остварeног, закрченог медијском пролиферацијом, кртим и плитким илузијама" (цитирано по наводима на корицама трећег издања из 2002. године).

[19] Реч је о „Запису на коњском ћебету. Нове београдске приче", Драганић, Београд 1994.

[20] Види у овом контексту избор прича савремених српских писаца у Божовић 2009.

Не номадство, већ везаност за место, одређење просторне „укотвљености" је онтолошка неопходност људског бивства. А „са годинама човек као да срасте са простором у коме живи [...] и, више од тога, тај простор почне да га одређује" (Пантић 2009: 133).

Понекад, међутим, град може бити и „депресивно, нединамично место" које своје становнике буквално обезличава[21], преносећи очигледно своју форму постојања на људе који у њему живе. На овом месту аутор је још експлицитнији, појашњавајући свој однос према урбаном насељу, о коме искључиво пише, даје и своје виђење истог:

> Можда сама природа града у којем живим оспорава могућност конституисања јаког субјекта и [...] утемељене индивидуалности, личности са јасним идентитетом [...] (Пантић 2009: 135).

Град, међутим, пружа могућност повлачења у анонимност, обелодањујући тиме и своју толерантну компоненту:

> Нови Београд је довољно велик да у њему останем неприметан, кад ми се тако хоће. Боља страна његове равнодушности је дух његове толеранције. Толико различитости на једном месту, и све се некако усаглашавају (Пантић 2009: 137).

Критичар Гојко Божовић са пуним правом говори о фрагментима есејистичког разумевања урбаног сплина и урбане самосвести (Божовић 2000: 173). Без сваке сумње у тексту о „личном новобеоградском миту" Михајла Пантића налазимо пишчеву ауторефлексију о феномену урбаног и његовом утицају на индивидуално књижевно стваралаштво. Град је очигледно много више од пуког места збивања, да цитирамо Александра Јеркова (Јерков 1994б: 657) јер, како то тачно примећује овај критичар, пошто је код аутора из 19. столећа одређивао „распоред карактера, развој сижеа и смисао заплета" (Јерков 1994б: 657), у столећу које следи „присуство града изражава [се] кроз приповедање, уз сумњу и колебање перцепције, иронију и варљиву самосвест" (Јерков 1994б: 658).

Мада сви књижевни текстови савремених српских аутора у правилу откривају више или мање изражену биографску повезаност (ово тврдимо без уверења да треба поистоветити биографско и оно књижевно изречено)[22], могу се издвојити неке заједничке теме попут наглашеног индивидуализма савременог човека и његове преокупације сопственим емотивним и социјалним животом или тематизовање појединих аспеката стварности, раније оне

---

[21] Тако Пантић сећајући се првих година Новог Београда, види Пантић 2009: 139.

[22] По Марку Недићу у прози Миодрага Матицког „[...] преплићу /се/ различите наративне равни – аутобиографска и имагинативна, биографска и психолошка, документарна и фантастичка. [...] Неке међу њима нарочито су наглашене, као што је то случај са аутобиографском [...]" (Недић 2008: 252).

социјалистичке[23], потом транзиционе и постдејтоновске[24], при чему се, за разлику од романа у кратким наративним формама, по правилу[25] не срећемо са тематизовањем избеглиштва или ратних дешавања и њихових последица. Документарни карактер, осим код неких малобројних аутора који више или мање консеквентно негују овакав приступ књижевном стваралаштву[26] не искључује наративне захвате у чијој жижи су психограми градског човека, али и онтолошке карактеристике урбаног као таквог. Један од примера за ово последње налазимо у приповедној прози Миодрага Матицког. Из средњег века потиче изрека да градски ваздух човека чини слободним, тврдња коју данас разумемо на један други начин, повезујући са животом у граду укидање „социјалне контроле" у области приватног живота, на пример[27]. Осећај слободе и неспутаности, али и града као заштитничког окриља једна је од одлика доживљавања урбане средине, како га налазимо како у теоретским промишљањима, тако и у књижевним делима више аутора. У овом контексту занимљиво је искуство доживљавања простора Хектора Бјанћотија[28]. Овај француски романсијер и књижевни критичар аргентинско-италијанског порекла говори о застрашујућем доживљавању аргентинске пампе, која својом отвореношћу и безграничношћу никако не подстиче осећај позитивно конотиране слободе простора и слободе уопште, већ онај егзистенцијалне угрожености. Осећај слободе и заштићености пружа по Бјанћотију град, кроз своју урбану архитектонску (материјалну) ограниченост и додали бисмо, тиме и сведеност на „меру човека"[29]. У „Дворској улици", једној од „сеновитих прича" Миодрага Матицког налазимо не само конфронтацију „вароши" (Вршца) и „велеграда" (Београда), већ и опозицију урбаног простора и широке банатске равнице која има управо оне атрибуте о којима говори Бјанћоти:

> Кад окренете бицикл [...] и усмерите га ка Вароши, почињете да стрепите од хоризонта. Простор иза вас злокобно шуми као отворено море у ноћи (Матицки 2008: 14, подвукла В. Ц.).

---

[23] Тако у причама Давида Албахарија, на пример, налазимо слику урбаног одређену конзумацијом „западне" музике, филмова и књижевности, али и кока-коле и канабиса, која нема пуно сличности са свакодневицом живота у социјалистичким градовима тадашњег источног блока, види Албахаријеве приче „Филм на телевизији" или „Гарсоњера", Албахари 1994: 97–104, 111–114.

[24] Овде бисмо навели као пример неке од прича Милете Продановића, или пак Љубице Арсић („Вила Соларија").

[25] Са изузетком неких малобројних прича Миодрага Матицког, на пример. На то указује и Марко Недић у свом поговору *Сеновитим причама*, говорећи о томе да је „утицај непосредног живота у завичају и у градском простору, с једне стране, и утицај историје и драматичних промена које она уноси у општу и појединачну стварност изабраних књижевних ликова, с друге, [...] одлучујући разлог њихових драматичних, неостварених или трагичних животних судбина" (Недић, 2008: 253).

[26] Попут Миодрага Матицког, чије стваралаштво је иначе претежно одређено фактографским.

[27] Њен настанак, као што је познато, повезан је са сталешким односима и правног је порекла и карактера.

[28] Héctor Bianciotti (1930–2012).

[29] Више о томе као и о урбаном простору са филозофске тачке гледишта код Девит, 2003.

Тако нешто не очекујемо у оваквом „једноставном", „реалистичком" тексту, у коме, што је симптоматично, аутор ову констатацију о злокобном шуму равнице не објашњава и не коментарише, већ је само једноставно наводи. То сведочи о постојању овог феномена, о осећају ускости и угрожености у претећој равници, која се не доживљава као слободан, отворен простор[30]. Отвореност и осећај слободе су пратећи моменти слике града и у делима других овде наведених приповедача попут Давида Албахарија, на пример.

Скоро домановићевску иронију и сатиру налазимо у причи „Споменик" Горана Петровића, која се својим тематским и изражајним хабитусом издваја из књижевне продукције деведесетих и представља изузетак у оквиру кратких наративних форми са урбаном тематиком[31]. Сенке коју на град и његове становнике бацају у свим временима и епохама од стране политичких режима подигнути споменици, део су стварности борхесовског света Горана Петровића и константа у слици овдашњих урбаних насеља и животу њихових житеља.

3.3. Тематски круг, фрагментарно

Савремена урбана проза одликује се широким и изиференцираним тематским кругом који обухвата усамљеност градског човека, потрагу за љубављу и срећом и веома често конфронтацију са старошћу и смрћу. Старост често прати усамљеност, не само у великим градовима већ и у малим провинцијским местима, како то веома упечатљиво показује бриљантна психолошка минијатура „Крушача" Миодрага Матицког, једна од његових парадоксално реалних *Сеновитих прича*[32] о старости и страху од смрти која документује изразиту моћ опсервације овог аутора (Недић 2008: 252). Нешто другачије акцентовану исту тему налазимо у причи „Обриши бркове, драга" Мирјане Павловић, на пример.

Старење, болест, смрт и сексуалност – све се у животу понавља, а уз то је, узглобљено у чврсту конструкцију човековог бивства, у суштини непроменљиво и не може се избећи – порука је „Хотела *Липа*" из збирке *Београд и друге приче* Драгана Великића, док су смрт и жена као њен весник мотивска осовина „Ронда" из исте пишчеве, не превише оптимистички интониране, збирке.

Небеска опера, једна од две деведесетих година прошлога века објављене књиге прича сликара и романсијера Милете Продановића[33], у слике Београда деведесетих година, како то показује прича „Масони у улици Алексе Ненадовића", вешто је уткала иронијско тумачење узрока политичке и социјалне

---

[30] У овом контексту упућујемо и на велики број суицида у Банату, у поређењу са другим деловима земље.

[31] Код драме и романа то није случај, видети нека од дела Светислава Басаре.

[32] У којима аутор и књижевна критика с правом указују на искорак у онострано и оноричко, видети на пример интервју у „Политици" од 24. децембра 2008. као и поговор *Сеновитих прича* из пера Марка Недића.

[33] „Небеска опера" штампана је 1995, а „Путописи по сликама и етикетама" изашли су 1993.

кризе на крају века и слику (примитивног) менталитета човека који узрок свему види у заверама различитих врста. Безнадежну свакодневицу ратне и транзицијске Србије и њених већих и мањих градова представља у својим причама и Зоран Ћирић, „рокенрол" писац, песник „Нишвила", „магични Ћира" и „српски Буковски" који не страхује ни од ексцентричних тематских кругова, ни од директног језика, који дели са неким другим савременим приповедачима.[34] Са чак осам објављених књига прича један је од најплоднијих приповедача у последњој деценији 20. века[35].

4. Уместо закључка

Преиспитивање обима и природе баштине у односу на грађанску културу и, у овом оквиру, урбану српску књижевност, ону традиционалну и ову данашњу, тек предстоји, пре свега стога јер се „књижевни сензибилитет стално и веома бурно мења, што нарочито важи за крај двадесетог века" (Јерков, 1994б: 661). Чињеница је, међутим, да се савремени романи и приповетке који су тематски везани за град без сваке сумње надовезују на традицију српске грађанске књижевности. Њене нове, актуелне токове и глобалне или локалне подстицаје тек треба открити и одредити.

ЛИТЕРАТУРА

Албахари 1994: Д. Албахари, *Изабране приче*, Београд.
Бачелард 1987: G. Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M.
Божовић 2000: Г. Божовић, Не могу да се сетим једног облика, у: М. Пантић, *Не могу да се сетим једне реченице*, Београд,163 – 174.
Божовић 2009: Г. Божовић, Свет око нас, у: *Европски градови у савременој српској приповеци*, Београд.
Брокер 2002: P. Brooker, *Modernity and Metropolis. Writing, Film and Urban Formation*, New York.
Циндрић 2003: V. Cindrić, Srednjoeuropska kavana kao stil življenja, *Hrvatska revija*, 2003, 3, 4, 1–18.
Ћирић 1992: З. Ћирић, *Златна декада*, Ниш.
Ћирић 1994: З. Ћирић, *Нишвил*, Ниш.
Ћирић 1995: З. Ћирић, *Калибар 23 за специјалисту*, Београд.
Ћирић 1992: З. Ћирић, *Магични гето*, Ниш.
Ћирић 1997: З. Ћирић, *Зен Србиана*, Београд.

[34] Овде мислимо на Марка Видојковића код кога међутим интензивно директно именовање свега шта је повезано са сексуалношћу прелази у вулгарност.

[35] „Златна декада" (1992), „Нишвил" (1994), „Калибар 23 за специјалисту" (1995), „Магични гето" (1995), „Зен Србиана" (1997), „Вулваши" (1998), „Одбрана градова" (1998), „Кажи мами" (1999).

Ћирић 1998а: З. Ћирић, *Вулваши*, Београд.
Ћирић 1998б: З. Ћирић, *Одбрана градова*, Ниш.
Ћирић 1999: З. Ћирић, *Кажи мами*, Београд.
Девит 2003: J. Dewitte, L' infini de la plaine et l'ouverture de la ville. Sur l'expérience de l´espace d'Hector Bianciotti, у: *Les villes*, Prétentaine 16/17, Hiver 2003–04, 351–360.
Ђерић 2014: З. Ђерић, *Употреба града: савремени новосадски роман*, Зрењанин/Нови Сад.
Фалишевац 2007: D. Fališevac, *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb.
Флакер 1995: A. Flaker, *Riječ, slika, grad*, Zagreb.
Флакер 1999: A. Flaker, *Književne vedute*, Zagreb.
Јерков 1994а: А. Јерков, *Антологија београдске приче I, II*, Београд.
Јерков 1994б: А. Јерков, Одбрана и последњи дани, у: *Антологија београдске приче I*, Београд, 653-684
Кеневег 2002: A. C. Kenneweg, *Studien zur Stadt in der Literatur. Belgrad in ausgewählten Werken des 20. Jahrhunderts*. Magisterarbeit, Univ. Leipzig, Digitale Osteuropa-Bibliothek (http://epub.ub.uni-muenchen.de/626/01/kennweg-belgrad)
Кеневег 2009: A. C. Kenneweg, *Städte als Erinnerungsräume. Deutungen gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus*, Berlin.
Колановић 2008: M. Kolanović, Što je urbano u „urbanoj prozi"? Grad koji proizvodi i grad iz kojega proizilazi suvremena hrvatska proza, *Umjetnost riječi*, LII/2008, 1–2, 69–92.
Матицки 2008: М. Матицки, *Сеновите приче*, Београд.
Мумфорд 1987: L. Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick. 2 Bd.e*, München.
Настасијевић 1938–39: М. Настасијевић, *Хроника моје вароши*, Београд.
Недић 2008: М. Недић, Приповетке Миодрага Матицког, у: М. Матицки, *Сеновите приче*, Београд, 251–259.
Немец 2010: K. Nemec, *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Zagreb.
Павић 1994: М. Павић, *Запис на коњском ћебету. Нове београдске приче*, Београд.
Пантић 2009: М. Пантић, *Сланкамен (Шести puzzle)*, Београд.
Петровић 1996: Г. Петровић, Горан, *Острво и околне приче*, Београд.
Продановић 1993: М. Продановић, *Путописи по сликама и етикетама*, Београд.
Продановић 1995: М. Продановић, *Небеска опера*, Београд.
Радисављевић 2008: З. Радисављевић, Страх од велике реке, *Политика*, Интервју кулура, 24. децембар 2008.
Рихтман-Аугуштин 2000: Д. Рихтман-Аугуштин, *Улице мога града. Антропологија домаћег терена*, Београд.
Симел 2006: G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt.

Тешин 2013: С. В. Тешин, *Бункер*, Београд.
Владушић 2008: С. Владушић, Урбано као изазов, *Поља*, година III, број 453, септембар-октобар 2008.
Владушић 2011а: С. Владушић, „Градско" vs. „урбано", *Нова српска политичка мисао*, 16. 4. 2011.
Владушић 2011б: С. Владушић, *Црњански и мегалополис*, Београд.
Великић 2009: Д. Великић, *Београд и друге приче*, Београд.
Б. Ђорђевић 2012: Слободан Владушић: Црњански у одбрани града, *Новости*, 6. јун 2012. (http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:382895-Slobodan-Vladusic-Crnjanski-u-odbrani-grada)
Шапоња 2000: Н. Шапоња, *Антологија савремене новосадске приче*, Нови Сад.
Шапоња 2003: Н. Шапоња, *Антологија старе новосадске приче: век приповедања 1850–1950*, Нови Сад.

Vesna Cidilko

DAS URBANE PROSA UND DIE SERBISCHE LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS

(Zusammenfassung)

Bereits seit dem 19. Jahrhundert finden sich in der serbischen Literatur urbane Motive. Im 20. Jahrhundert und insbesondere an seinem Ende wird die Stadt zum dominanten thematischen Bezug, wobei die Darstellung des Lebens außerhalb des urbanen Milieus in den Hintergrund tritt. Der Text fokussiert sich auf kurze narrative Formen und die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt der Ausführungen liegt der Versuch, eine differenziertere Sehensweise der Stadt und des Urbanen bei einzelnen Autoren aufzudecken, indem philosophisch-soziologische Interpretationen von Phänomenen, die mit der betreffenden Thematik in engem Zusammenhang stehen, in die Analyse einbezogen werden, neben fragmentarischer Systematisierung thematisch-motivischer Strukturen.

821.163.41.09-32 Станковић, Б.

Бојан Т. ЧОЛАК*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 29. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СЛИКА (БЕО)ГРАДА / ГРАЂАНА И КОНСТРУИСАЊЕ ЛИКА ДОШЉАКА У ГРАДУ: ПРИЧЕ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА ДО ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА**

Рад анализира слику града / грађана у причама Борисава Станковића написаним до Првог светског рата. Посебан акценат ставља се на начин конструисања лика дошљака из чије перспективе се и обликује представа о граду. У средишту истраживања су приче у којима се град помиње као простор модерних културних феномена (већа аутономија појединца, мања социјална контрола, индивидуализам, хедонизам…), тачније у којима је реч о Београду. Пажња је отуда усмерена на приче „Мој земљак" (1909), „Јовото" (1909) и „Госпо'н Таса" (1911).

Кључне речи: анти-урбани наратив, културна асимилација, проблем идентитета, колективизам, индивидуализам, центар, не-центар.

Јован Дучић, крајем прве деценије XX века, у српској књижевности издваја као тенденцију критику грађанске културе, тачније уочава снажан анти-урбани наратив. И заиста, уколико се осврнемо на најзначајнија дела епохе која се у историјама књижевности најчешће одређује као модерна запажа се да готово и нема прозног писца код кога слика града не носи негативан предзнак: „Ако је село у неким остварењима до извесне мере и деидеализовано, процес није пратило и истинско откривање, још мање идеализација града. Напротив" (Чолак 2014: 151). Град је, у књижевности српске модерне, амбијент који „znači ulazak u socijalno drugo i drugačije" (Карахасан 2008: 159–160). Он је неретко простор у којем амбициозан, честит, често наивни дошљак страда (М. Ускоковић, В. Петровић, В. Милићевић). Посебно су негативно маркирани становници градске средине. Док су јунакиње представљене као охоле жене, склоне прељуби, удаји из интереса и чак презирању сопствене деце,

* btcolak@yahoo.com

** Рад је резултат пројекта „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст" (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

дотле су јунаци претежно приказани као неспособни, слабе воље, лаковерни и „папучари".[1] Изузетно је значајно и наглашавање одсуства патријархалних вредности (доживљавају се углавном као позитивне) у урбаној средини, чиме се она контрастира руралној. И село и град дати су „кроз однос јунака према патријархалном друштву, а морал појединца вредновани је на основу тога колико следи, колико се саображава с патријархалним регулама понашања" (Чолак 2014: 151).

У овом раду ће се размотрити како се конструише слика града / грађана у Станковићевим делима објављеним до Првог светског рата. У средишту истраживања наћи ће се приче у којима се град помиње као простор модерних културних и цивилизацијских феномена (већа аутономија појединца, мања социјална контрола, индивидуализам, хедонизам…), тачније у којима је реч о Београду. Пажња ће отуда бити усмерена на приче „Мој земљак" (1909), „Јовото" (1909) и „Госпо'н Таса" (1911).

Запажа се да тематика града није фигурирала значајније у делу Борисава Станковића до 1909. године. Простор града се до ове године јавља у свега неколико прича и то посредно, преко говора о страху јунака од искушења у граду на које други јунак, њему близак (нпр. унук), може наићи (репрезентативна је у том смислу прича „Стари Василије", 1906). Слика града је, према томе, одсутна, односно обликује се преко уверења појединца који у граду никад није боравио. Она је, самим тим, резултат неемпиријског одраза појединачне свести, а није образована из сусрета с конкретним простором.

У причи „Стари Василије" град се као простор не приказује, већ се представа о њему формира посредством категорије слободе (распуштености). Јунак, најстарији члан патријархалне заједнице, страхује да се унук, услед непостојања надзора, одао раскалашности. У основи је, дакле, страх од слободе, страх од егзистирања мимо патријархалног уређења света, страх од живота изван једног ауторитарног културног концепта. Категорија слободе негативно је дефинисана и односи се на друштвену слободу (одсуство реда, етичких принципа и уопште ограничавајућих фактора карактеристичних за патријархалну заједницу), с којом је у уској вези и индивидуална слобода. Писац *Коштане*, значи, овакву визуру града везује за патријархалног првака.

Однос Борисава Станковића према патријархалној култури предмет је великог броја студија. Ипак, чини се, да би се основа теза могла свести на следеће: Станковић „не идеализује друштво у којем влада патријархална култура (напротив, показује га као тежак и суров систем који појединца може одвести у аутодеструкцију)", али га „доживљава као бољи систем и уређенији, као систем у коме се знао ред, од онога који је завладао с нестанком турске власти и напуштањем строгих патријархалних регула" (Чолак 2013: 138). Културолошка слика у причи „Стари Василије" уклапа се у овакав концепт.

---

[1] Дубравка Стојановић запажа сличну тематику на позоришној сцени 1890–1914. године: „Највећи број комада био је посвећен подређеном положају мушкарца у модерном свету; у њима је он приказиван као жртва женске еманципације, 'слабић', 'наивни' и 'верни' 'папучић'" (Стојановић 2008: 225). Поменута ауторка, такође, говори о „страху и отпору према граду, и то управо кроз презир или омаловажавање" (Исто: 227).

Знатно више пажње Борисав Станковић посвећује градској средини у две приче публиковане 1909. године. Најпре, радња обе приче одвија се у Београду (први пут у Станковићевом прозном опусу), па се сходно томе пружају описи конкретних локација (Савамала), али и кућних ентеријера („Јовото", „Мој земљак"). Дескрипција града и грађанских кућа открива анти-грађански наратив; Станковић конструише слику града кроз опонирање простору који се некада односи на варош, некад на село, некад на делове града где живе дошљаци, а преко категорија ред : хаос, чисто : нечисто, здраво : нездраво. У пишчевој прози до Првог светског рата представа о граду обликује се из перспективе дошљака, међутим, она не обухвата слику добростојећих породица, већ је превасходно усредсређена на приказ положаја јунака-студената који су у град стигли из не-центра, односно на њихове станодавце.

Када је реч о слици грађанског друштва, велики писац српске модерне не одступа значајно од писаца који су стварали у периоду пре Првог светског рата: и у његовим причама наилази се на негативно представљање грађанског друштва, на расипне, лење и склоне прељуби грађанке, на поштеног и вредног јунака који из мањег места долази у град како би успео и постао господин (у чему најчешће не успева). Међутим, Станковићева обрада по много чему је јединствена и укључује сложенију проблематику (превасходно везану за проблем идентитета и културну асимилацију).

У причи „Јовото" Борисав Станковић посебно инсистира на критичком приказу грађанке код које се наглашава разуздана, неспутавајућа сексуалност („док су девојке, без прекора су, али чим се која уда, запрепасти вас блудност њених кукова, прсију и очију", Станковић 1970: 224), а неретко се она њоме свесно служи како би остварила лични интерес или пак иживела сопствену природу.

Ништа мање, у овом делу, Станковић није критичан ни према изузетно младим грађанкама:

> Јер тек у четрнаестој години, а већ је била сасвим зрела, и те како зрела [..] Тако је брзо и кршећи половину ишла, знајући како ће јој се, због тога, њени већ испали кукови заокругљивати, сасвим оцртавати, а видети сва и њена, пре времена развијена а не скривана, већ навлаш истицана, права, једра прса, која су својим пркосом и похотљивошћу чисто човека у главу ударала (Станковић 1970: 231–232).

Историја књижевности сагласна је с тиме да категорија сексуалности у Станковићевом опусу има изузетно значајну улогу и да је лишена негативног контекста. Но овакав пишчев однос према сексуалности особен је за приказ варошанки и девојака са села, док се у причама публикованим до Првог светског рата сексуалност грађанки карактерише негативном лексиком (блудност, похотљивост…). Тако се, рецимо, у „Нази" налази следећи опис Ленке:

> Ленка би [...] ишла сва зајапурена, светла, испред њега. И како би тада њене нануле тако топло звечале, пуна јој се плећа кршила, и струк, танка половина, тако увијала, угибала, да би он, газда, гледајући је, већ почињао да се разведрава (Станковић 1970: 266).

Попут грађанки из других прозних дела овог периода, и Јовотова супруга, уместо да ради и буде посвећена мужу и породици, време проводи у срећивању себе, понаша се неприкладно сопственој друштвеној позицији (флертује с мушкарцима), и завршава као прељубница.

Преко слике градске жене писац *Нечисте крви* заправо износи критику индивидуализма (издвајање из колектива, усмереност на себе, руковођење властитом вољом, одбијање дужности унутар заједнице, немар према породичном имену и угледу...) којем супротставља колективизам (жртвовање зарад породице и усредсређеност на њене интересе):

> А она, снаја […] ништа није хтела и знала да ради по кући, али тако се понашала, тако изгледала, као да им није снаја, као да се није венчала за Јовоту и ту, код њих, дошла да седи, живи, цео живот проведе, него као да је дошла у госте, на кратко време. Само се чешља, намешта […] Права „Бирси" која и кад дише, спава, и онда мисли само на своје дојке и уста, а камо да може издржати кад испред себе види мушкога (Станковић 1970: 233–234).

Реч је, дакле, о истицању – посредством слике грађанке – позитивних вредности патријархалног уређења (код Станковића се оно везује за мање средине, тачније за простор изван Београда) и критици индивидуализма модерног урбаног живота.

Занимљиво је да Станковић у Јовоти не приказује само јунака који долази из мање српске средине у већу, већ и који потиче из породице склоне асимилацији. И као што се његов отац, пребегавши из Турске у Србију, одрекао свега турског, Јовото покушава да се одрекне онога што није грађанско. Најпре то чини променом начина облачења, а потом прекидањем сваке везе с друговима земљацима („Прекину све везе. А видело се да је једва дочекао да се једном сасвим издвоји од нас [...] Једва је дочекао да више не мора црвенети ако га случајно сретнемо", Станковић 1970: 231). Борисав Станковић, тако, у овој причи, процес асимилације, односно прикривања сопственог идентитета због осећања стида везује за припадника који културолошки изворно не припада српској средини. Штавише, изворни становници српске вароши су, ликовима наратора и његових другара, контрастирани Јовоти.

Негативна слика грађанске породице конструише се и преко остваривања успеха да се обмане онај који је хтео да се женидбом асимилује у грађанску породицу и да на тај начин стекне добар положај у градској средини:

> Али, после све престало. Не само да Јовото не доби одмах какву велику службу, као што су му обећали, него је морао, како и сви његови другови, по годину и више да практикантише (Станковић 1970: 233).

Премда се у Станковићевој причи главни јунак „не освешћује", не демаскира грађанско друштво непосредно указујући на патријархат као боље друштвено уређење (као што то чине неки други јунаци у делима сличне проблематике из тог периода), Јовото је, ипак, на крају, због понашања супруге обузет осећањима беса и стида пред патријархалном заједницом у коју се враћа, и спознаје негативни аспект сексуалности као доминантно обележје супругине природе. На тај је начин посредно исказана критика грађанског

друштва, тачније поступања према сопственој вољи и постављање личне воље испред колектива, што је, рекло би се, и основна тема ове приче. За разлику од других приповедача с почетка XX века, Борисав Станковић нема толико за циљ да прикаже грађанско друштво као неморално, колико да укаже на погубност категорије слободне воље (индивидуалне слободе).

Сасвим је другачије него Јовотин приказан одлазак Милана, једног од „наших", у Београд на школовање („Мој земљак"). Милан је млад, амбициозан, вредан и поштен, по чему се не издваја од већине других „дошљака" периода модерне. Основна приповедна ситуација је, према томе, типска. У поређењу с претходним Станковићевим јунаком, Јовотом, код Милана се не наилази на осећање стида због порекла нити на настојање да се прикрије сопствени идентитет у другачијој средини. Штавише, везени шарени ћилим, дар од сестре, налази се испред врата његовог стана. Такође, Милан породици редовно шаље помоћ у новцу и храни и посећује родно место. Баш као и у претходној, и у овој причи епизодни јунаци, земљаци, истог циља и одредишта, појавиће се као контраст главном јунаку: Милан је заиста решен да успе у граду тешким и марљивим радом, а не само да створи привид о успеху истицањем манжетни, крагни, машни и ношењем обимних књига.

Интересантно је да Станковић не конструише слике различитих простора (град : варош / село / периферија) на опозицији непоштено : поштено – становници других средина нису идеализовани нити су представљени као жртве грађанског друштва. Напротив, способни су да преваре систем: лажним пријављивањем лошег материјалног стања остварују право на стипендије у граду.

Проблематика културне асимилације показује се и у причи „Мој земљак" као изузетно значајна и судбоносна. За разлику од приче „Јовото" у којој главни јунак с променом средине одбацује свој културни идентитет, у причи „Мој земљак" читава породица настоји да се културно преобликује, али супротно културном моделу у којем живи. Чланови Миланове породице мењају навике покушавајући да одговоре наизглед новонасталој друштвеној позицији: двориште и кућа се другачије сређују (све је морало да буде чисто и сређено), начин облачења се мења, Миланов брат одржава везе с људима из града, сестре се удају за сиромашне, али образоване мушкарце, отац почиње да одлази у цркву... Долази до (само)промене социјалног идентитета породице. Проблем настаје када се испостави да је новонастала друштвена позиција заправо била илузорна. Милан у граду не успева, не жени се богато, не добија жељени положај и не стиче углед. Нереална слика његовог положаја у граду узрок је пропасти целе породице (брат умире, обе сестре се несрећно удају, а родитељи остају да живе у беди). Међутим, прави разлог њихове пропасти везан је, уистину, за његово одрођавање, окретање од породице и занемаривање њиховог положаја, тачније за Миланову асимилацију у граду и руковођење духом егоизма који се код прозаиста с почетка XX века често изједначава с индивидуализмом. Од бриге за породицу, Милан се усредсређује на себе и сопствене потребе (живи у ванбрачном односу с газдарицом, одаје се кафани и пићу).

Лик грађанке је негативно обојен и доживљен као спутавајући принцип, као оно што јунака води у отуђење („И то његова, са којом живи, од које не може да се растави, нити се сели", Станковић 1970: 214).

У вези с Милановим ликом, дакле, не говоримо о прикривању нити о одрицању од идентитета него о промени животних принципа услед којих „заборавља", напушта породицу. Отуда не само што не одлази на сахрану брату (касније ни родитељима) него дозвољава да породица потпуно осиромаши и да му се сестре немило удају, а све у заблуди да се његов углед не наруши, да га не осрамоте, не понизе. Дух колективизма у судару с индивидуализмом доживљава пораз.

Обе приче Борисава Станковића из 1909. године тако за проблематику имају културну асимилацију и у обе се критикују начела индивидуализма уз истицање позитивних страна колективизма. Али, док се у причи „Јовото" главни јунак са супругом враћа кући, породици, те на тај начин колико толико поступа у складу с патријархалним начелима (осећајући стид због супругиног карактера), главни јунак приче „Мој земљак" остаје у граду с осећањем равнодушности према члановима породице и њиховим судбинама. Равнодушност постаје главно обележје овог Станковићевог јунака из града.

Као завршна пружа се слика необраног грожђа на породичном имању која се контрастира Милановом обесмишљеном животарењу у градској средини:

> И после, доцније, за чудо, не само да сам избегавао, него кад би га макар и издалека назрео, мени би увек било мучно, тешко. А то све због тога што би ми се одмах после њега силом почела да намеће, и то тако силно, слика његових: матере, оца, особито оне њине чардаклије, оног чувеног грожђа, како у позну и оголелу јесен још необрано стоји, још чисто тужно кроз осушено лишће виси, жути се, чека да он дође, узабере га, окуси, а његов, готово слеп отац дрхтећи обилази око њега, загледа га, чува и плаши вране и друге птице да га не кљуну и начињу (Станковић 1970: 214–215).

Носталгично призивање родног места и патријархалних начела не везује се, дакле, за главног јунака, већ за приповедача. Док Ускоковићеви јунаци или пак они Вељка Петровића, с осећањем промашености личне судбине, долазе до спознаје о обесмишљености живота у граду и враћају поверење у патријархални поредак, идеализујући притом простор родног града, Милан остаје неосвешћени јунак, који наставља да живи у граду испуњен осећањем равнодушности према родном месту, земљацима и породици што га чини модерним јунаком књижевности XX века.

Ипак, још увек се у овим Станковићевим делима не наилази на широк распон тема које се јављају у вези с урбаним просторима: портретисање отуђених и усамљених индивидуалаца који трагају за идентитетом и животним смислом насупрот јединкама изгубљеним у гомили, лишених индивидуалности. Таква слика грађанског идентитета у књижевности пре Првог светског рата среће се тек у *Причама* Станислава Винавера. Због тога ове Станковићеве приче припадају пре нарativу књижевности прве деценије XX века, него оном који се јавља на почетку његове друге декаде.

У прилог оваквој тези иде и завршетак приче „Мој земљак", у којем наратор, као представник простора не-центра, настоји да деидеализује слику центра (поступак карактеристичан за прозу модерне). Наиме, пре него што ступи у подручје града, он га доживљава као место могућности и маркира га категоријама чистоте и величине. Међутим, пошто дође у град приповедач не само што инсистира на разочарању, увиђајући прљавост и скученост градског простора него му пориче и могућност за успех, пројектујући неуспех на све придошлице („Ништа од њега. Управо, што рекли, како се узме, као што су и сви остали и као што ћемо и ми сви сигурно такви бити", Станковић 1970: 214). Посебно су у причи акцентовани бедан живот студената из унутрашњости и моменти њиховог привидног господства:

> И једино као разлика, као неко „господство" то је што си могао носити штап и слободно, чак и у школи, пушити. А вечито, и у најгорој зими, у кратком капуту, и то или у новом капуту а старим панталонама, или обратно, у старом капуту са већ проваљеним лактовима, а у новим панталонама, и то од најјефтинијих, купљених из Васине улице, а свакад у вече оно савијање и метање испод себе, у постељу, да би ујутро биле тобож испеглане и као нове (Станковић 1970: 211).

Реч је о суочавању две различите представе о граду: једне дате из перспективе не-центра, из позиције онога који никад није ступио у град, а друге из визуре дошљака у граду.

Иако прича „Мој земљак" пружа слику једног идентитета који се асимиловао у граду (премда није успео да оствари првобитне циљеве), њен завршетак је, ипак, у знаку приповедачеве критике начела индивидуализма и индиректног истицања преимућства не-центра, колективизма, традиционализма...

Ни прича „Госпо`н Таса" по основној радњи не разликује се од претходних: вредан сеоски младић долази у Београд на школовање, притом прекида све контакте са земљацима и тежи да ни по чему на њих не личи: ни по радним навикама ни по начину облачења. За разлику од Јовоте који прекида контакт с друговима-земљацима услед осећаја стида, а не би ли се оженио грађанком и стекао добар положај у граду, и Милана који, временом, постаје равнодушан према члановима породице и земљацима због ванбрачног односа с газдарицом, Тасино одвајање од пријатеља везано је за осећање ослобођења, тачније за потпуну реализацију осећаја припадања градској средини („И тек онда је одахнуо, осетио се сасвим слободан, у својој средини", Станковић 1970: 236).

Попут приче „Мој земљак", ни у овој се не наилази на идеализацију човека из подручја не-центра: спољa је често запуштен, склон лумповању, целоноћним дискусијама, немаран је, на посао долази неиспаван… Главни јунак је, дакле, контрастиран општем приказу његових земљака, што је такође, поступак својствен раније анализираним двема причама. Међутим, у „Госпо'н Таси" и главни јунак, марљиви дошљак, припада кругу ликова који се показују способним да обману зарад личног интереса и руководе се искључиво рачуницом. Супротно Јовоти, Таса, с почетка, у новој средини не скрива порекло и материјално стање своје породице. Напротив: смишљено

истиче сопствене патње као сиротог студента. С друге стране, у поређењу с Миланом, другачије је мотивисано његово материјално помагање породице; Таса то чини искључиво циља ради: не би ли се показао захвалним и оданим пред породицом будуће супруге. Реч је о конструисању једног егоистичног, прорачунатог карактера лишеног племенитих осећања. Јунакова емоционална атрофија и одсуство емпатије показују се и приликом избора супруге (заинтересован искључиво за материјалну добит) и у односу према задуженим сељацима („нечувена строгост").

Од почетка приче писац инсистира на разлици између тога како се јунак презентује средини (превасходно показано начином облачења) и тога како се он уистину осећа:

> Истина одело које још није смео да носи по моди, крагну једнако старога кроја и везивајући увек машну у страну да би се видело просто, метално дугме и тиме и даље задржавао изглед „сиротог ђака". Али по лицу већ доста нежном, као свако неговано, а особито по његовом ходу, полаком, мало поклецкујућем, видело се да се осећа већ као господин, сигуран, свој, јак (Станковић 1970: 237).

Вероватно ће управо стога овај Станковићев дошљак бити први који ће успети да оствари друштвену, чак и политичку позицију, премда је врхунац његовог угледа и моћи везан за напуштање простора града и одлазак у мању средину.

Приликом Тасиног описа Станковић посебно инсистира на његовом, готово опсесивном, обраћању пажње на уредност и чистоту („И руку увек беспрекорно чистих и ноктију толико дубоко, до меса сечених, да је чисто неугодно дирало", Станковић 1970: 236), чиме се остварује увид у одређено психолошко стање јунака и проблематизују извесне особине његове личности (посвећеност). У поређењу с претходним пишчевим делима градске тематике овакав моменат патолошких назнака јунака је нов.

Тасина опсесија чистоћом и сређивањем руку има функцију лајтмотива преко кога се дочарава покушај јунаковог представљања као оног што није, односно дочарава његова борба с властитим социјалним идентитетом у чијој је основи потирање свога сељачког порекла:

> Нокте би толико исецивао да би се видела крв и живци прстију [...] Једино што је задржао, што већ никако није могао да погосподи то су биле његове руке које, истина и увек добро брижљиво пране сапуном али рутаве, са тврдом, као исеченом тако дебелом и простом кожом (Исто: 238–240).

Наведени пасус акцентује и моменат маљавости која је, из перспективе главног лика, обележје припадања руралној култури и несумњиви показатељ његовог порекла. Потреба за порицањем сопственог културног идентитета јавља се у Таси тек када оствари одређени друштвени и политички статус. Апсурдност јунакове позиције огледа се у покушају потирања онога што је у бити немогуће одбацити.

У којој се мери у Таси врши расцеп идентитета можда најбоље одсликава тренутак у којем држи говор пред сељацима. На почетку беседе он је контролисан, одмерен, строгог лица, али потом се све више заборавља:

> Опија се и од свога говора али највише од оног сељачког мириса, задаха на сламу, ђубре, непроветреност, које га почне подсећати на његово порекло, детињство, сељачке родитеље. И то га толико раздрага, занесе да свој говор завршава готово скачући, као тукући се с неким, да би се после готово скљокао од умора на столицу бришући зној и примајући честитања (Станковић 1970: 243).

Таса остаје како споља, физички тако и суштински обележен пореклом. Културна асимилација показује се као привидна, док се покушај порицања сопственог идентитета представља као узалудан.

Илузија о грађанском идентитету, одржавање (ауто)слике новог, стеченог идентитета као јединог свог, рушило би се изненадном посетом Тасиних родитеља. Дистанцирање од њих, засновано на искључивању родитеља из његовог живота, иако није до краја спроведено, изразито је. Њихово појављивање узрокује у главном јунаку непријатност и осећања „јада и горчине у грлу". Наиме, пошто се побринуо за судбине брата и родитеља, Таса је мислио да је испунио дужност у односу на њих због чега читав однос доживљава као решен, рашчишћен.

Приликом сусрета с оцем Таса прво на њему запажа јаку маљавост, а потом и велике, дебеле руке – неизбрисив жиг властитог („некадашњег") идентитета:

> Таса што више прилази све више види како из очевих голих јаких прсију вири читаво руно космети. Проклета рутавост која и њега једнако прати … Кад му [оцу] Таса сасвим приђе, он решивши се, изненада му пружи своју ручурду (Станковић 1970: 244–245).

У којој се мери Таса културно преобразио открива понашање родитеља пред њим:

> Кад га отац види, препаде се. Почне с ноге на ногу да се премешта, искашљује. Што му више Таса прилази, он све уплашенији. Час се маша капе, час, видевши да није ред јер син му је, завлачи руке у чакшире (Станковић 1970: 245).

На осећање припадности другачијем идентитету од родитеља указује и начин Тасиног руковања с мајком („рукујући се с њом једва додирујући јој прсте"), односно одбијање руковања с оцем, поступак карактеристичан за релацију надређени : подређени, односно за осећање недостојности, повезано с његовом перцепцијом да је „виши" од њих, сељака:

> И вадећи из џепа два, пет, десет динара пружа их матери рукујући се с њом једва додирујући јој прсте. С оцем се и не рукује (Станковић 1970: 246).

Борисав Станковић, према томе, у причи „Госпо'н Таса" говори о немогућности потирања властитог културног идентитета и поред свеколиког настојања појединца оличеног у физичким променама или одрођавању од породице. Човек остаје обележен сопственим културним и генетским кодом. Велики српски писац, тако, шири културну проблематику изван простора приче о културолошки „Другом" на мржњу према сопственом културном идентитету. Док Јовота спознаје припадника културно другачијег простора као „Друго" које у њему изазива осећање срама, а Милан постаје равнодушан

према члановима породице, Таса показује презир према властитом културном идентитету.

У завршној слици, датој из мајчине перспективе, а под утицајем изразитог страха од тога да се чини нешто што се чинити не сме, лик Тасе поприма обележја старозаветног Бога:

> Не сме да се окрене, погледа у варош, бојећи се да се можда изнад целе вароши, особито изнад високих фабричких димњака, полуодигнутих, разбацаних чак до неба јавних грађевина, не издигне њен строг, намрштен Тасица и види све њих овамо и овакве на друму (Станковић 1970: 247).

Тако се прича завршава изузетно снажном сликом одбачених родитеља, који, лишени ега и сујете, а испуњени осећањем неприкосновености породичног заједништва, задржавају дух колективизма, одбијајући да их поремете принципи индивидуализма.

Три предратне Станковићеве приче у којима се јунаци сусрећу с простором Београда потврђују став о типском критичком односу прозних писаца периода српске модерне према индивидуализму, при чему се истовремено, посредно или непосредно, гради позитиван однос према духу колективизма и патријархалној заједници. У све три приче културна асимилација испоставља се као деструктивна превасходно за однос појединца према породици. До промене културне и поетичке парадигме доћи ће тек 1913. године са *Сапутницима* Исидоре Секулић и *Причама које су изгубиле равнотежу* Станислава Винавера у којима се категорија индивидуалности разматра на један посве другачији начин – као могућност за контемплацију и трагање за смислом.

У предратном стваралаштву Секулићеве и Винавера „сусрећемо се с доживљајем света који се не равна према нормама патријархалног морала" (Чолак 2014: 151). Отуда се и слика града знатно разликује од оне која превладава у прози модерне. Поларизација село – град која се налази у већини дела прозе с почетка XX века бива замењена другом заснованој на категоријама затвореног и отвореног простора, при чему су ове категорије контрастиране као израз унутрашњег стања и доживљаја јунака, а не као етичке опозиције. Реч је, дакле, о писцима који припадају једном сасвим другачијем поетичком и културном моделу.[2]

ИЗВОРИ

Станковић 1970: Б. Станковић, *Из мога краја*, Београд: Просвета.

[2] Више о овом вид. у: Б. Чолак (2014). О антипатријархалистичком концепту књижевности и културе као битном обележју Винаверове поетике писао је Гојко Тешић (1990).

ЛИТЕРАТУРА

Карахасан 2008: Dž. Karahasan, Pripovijedati grad, *Sarajevske sveske*, god. 7, br. 21–22, Sarajevo: Media centar.

Којен 2015: Л. Којен, *У тражењу новог*, Београд: Чигоја штампа.

Пајк 2008: Barton Pajk, Grad u stalnim promenama, *Polja*, 53 (453), septembar-oktobar.

Стојановић 2008: Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд: Удружење за друштвену историју.

Тешић 1990: Г. Тешић, Винаверова одбрана модерне поезије, *Књижевно дело Станислава Винавера*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Чолак 2014: Б. Чолак, Модернизација српске прозе: окретање од доминантног културног модела, у: *Светлост са Истока: јапанска култура и ми*, Београд: Филолошки факултет.

Bojan T. Čolak

THE IMAGE OF BELGRADE / CITIZENS AND STRUCTURING OF THE CHARACTER OF THE NEWCOMER IN THE CITY: BORISAV STANKOVIC'Ş STORIES UNTIL WORLD WAR I

(Summary)

The work observes that the theme of the city did not play a significant part in the work of Borisav Stankovic until 1909. The image of the city in the stories until 1909. is absent, i.e. it is the result of nonempirical reflection of individual consciousness.

Borisav Stankovic gives significantly more attention to the urban environment in two stories which were published in 1909. („Јовото", „Мој земљак"). The plot of both these stories is set in Belgrade (for the first time in his stories), therefore descriptions of specific locations, but also house interiors are given. Both the descriptions of the city neighbourhoods and city houses reveal the anti-urban narrative; Stankovic constructs the image of the city by contrasting spaces which sometimes refer to the small town, sometimes to the village and sometimes to the parts of the city where the newcomers live, and through the categories of order – chaos, pure– impure, healthy – unhealthy.

In his prose until World War I the image of the city is seen from the perspective of the newcomer, and it does not include the image of wealthy families, but it is primarily focused on showing the position of the heroes who arrived in the city from the non-centre that is to their landlords. Inahbitants of other envionments are not idealised nor shown as victims of the urban society.

When it comes to the image of urban society, this great Serbian writer, does not significantly deviate from the writers who created in the period before World War I: his stories also negatively show the urban society, wasteful, lazy women prone to adultery, and honest and hard-working hero who came from a small town to the big city to become a gentleman (most often he does not succeed). However, Stankovic's description is fairly unique and includes more complicated issues (connected with identity issues and cultural assimilation).

821.163.41.09

Ина И. ХРИСТОВА*
Софийски университет „Св. Климент Охридски”
Факултет по славянски филологии, София

Оригинални научни рад
Примљен: 06. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

АСПЕКТИ КЊИЖЕВНОГ ЧИТАЊА ГРАДА У ДЕЛИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА И СИМЕ МАТАВУЉА

У раду се разматрају начини репрезентације града у одређеним делима Б. Станковића и С. Матавуља. Предмет конкретне анализе књижевне артикулације града су пре свега посебности друштвено-културне и симболичке реконструкције градског простора и начини уписивања ликова у урбани комплекс. Циљ излагања је, на основу компарације дела Б. Станковића и С. Матавуља, одредити доминантне одлике репрезентације провинцијског града и великог престоничког града.

Кључне речи: град, провинцијски град, велеград, центар, периферија, однос између човека и града.

Паралелно читање слике града у одређеним делима Борисава Станковића и Симе Матавуља усмерено је на истраживање једног посебног аспекта урбане проблематике у српској књижевности с краја 19. и почетка 20. века који се везује за типологију урбаних структура и начине њихове књижевне артикулације. Наглашена регионална обележја слике града у приповеткама Б. Станковића и литераризација Београда у приповеткама С. Матавуља отварају могућност сагледавања односа између малог провинцијског града и велеграда у периоду његове модернизације и утврђивања статуса престонице.

На одређеној разини критичке интерпретације релацију између урбаних репрезентација обају писаца могуће је истраживати у оквиру опозиције између традиције носталгичне и идилично-утопијске слике малог града, која је заједничка за јужнословенске књижевности 80-их и 90-их година 19. века, и реалистичко-натуралистичке парадигме. Узимајући у обзир и тај аспект промишљања, у овом раду ћемо проблематику града у делима Станковића и Матавуља сагледати задржавајући се на одређеним аспектима књижевне артикулације урбане структуре: на посебности друштвено-културне реконструкције одређеног градског простора и начинима уписивања ликова у градски простор.

* ina207@abv.bg

Град у делима Станковића и Матавуља није само спољашњи контекст, фон или позорница радње, него је и битан чинилац у слици света и један од важнијих елемената наративне структуре. И код Станковића и код Матавуља је од пресудног значаја за промишљање урбаног феномена утицај града на стање свести појединца и на међуљудске односе. Однос између човека и града уочава се у човековом понашању и психолошким преживљавањима, у начину на који осећа и доживљава атмосферу градског живота и градске средине.

Књижевна артикулација града у делу Б. Станковића ставља у први план културну одређеност урбане структуре малог града, која се конституише као посебна конфигурација просторних елемената и просторних функција чије су релације строго дефинисане и довољно једнозначне. Хијерархијски принцип, затвореност и тежња према хомогенизацији појединих просторних сегмената битне су одлике те градске структуре. Конструисање слике града се обично одвија на темељу промишљања интеракције и тензије између центра и периферије као кључних материјалних и симболичких означитеља градског простора. У различитим причама осликавање тих просторних сегмената варира од детаљније дескрипције до лаконског навођења кључних топоса, при чему су препознатљиву идентификацију умногоме потиснула уопштена значења.

Детаљнија дескрипција градског простора у причи „Стари дани" у функцији је разоткривања односа између дијахронијске и синхронијске идентификације града који је обликован кроз призму сећања приповедача. Субјективно искуство града, посредовано актуелном перцепцијом и сећањем, важна је компонента наративног поступка, којим се трансформација друштвеног поретка и вредносног система разоткрива кроз слику пропалог запуштеног града.

Слика града као попришта хаоса и пропасти сугерисана је и на крају циклуса приповедака *Божји људи* (уп. Елермајер-Животић 2000: 231). У поређењу с већином приповедака Б. Станковића, књижевна артикулација града се у циклусу одликује доминацијом уопштених симболичких значења и редукцијом конкретних ознака. Географија и топографија града је једва назначена и сведена на неколико кључних реалија – на цркву, чаршију, улице, махале. На фону те економије средстава у опису града истиче се проширена дескрипција гробља, које је описано и као посебан простор, и као део симболичке целине града. Високи зидови омеђују гробље и супротстављају га граду, али истовремено подсећају на архетип града као ограђеног места, изолованог од околине заштитним зидинама.

У уметничкој концепцији циклуса топос гробља је од пресудног значаја и као кључни хронотоп, и као симболичко језгро, и као посебна перспектива сагледавања града. Гробље функционише, с једне стране, као контрапункт граду, с друге – гробље и град се огледају једно у другоме. Град је у *Божјим људима* и миметички обрис и огледални одраз конструисан кроз различите дискурсе – хришћанских веровања, обичајно-обредних пракса, јуродства, лудости и болести као „форме бекства без напуштања града" (в. Гурин). Тај

одраз је састављен од тежњи, жеља и страхова, хијерархија и односа у свету божјака, у којем се спаја митско и реално, нормално и абнормално, отворени антагонизми и притајени сукоби.

У контрапункту тој хетеротопијској слици града која је назначена у уводној причи и поступно креирана у појединим фрагментима, на крају циклуса доживљај града обележен је носталгијом за (не)оствареном утопијом.

Вишезначност и спајање различитих кодова битна је одлика артикулације града у циклусу *Божји људи*. Посебну семантичку тежину у погледу интерпретације града на разини опозиције универзално : локално припада причи „Биљарица", у којој на темељу мотива тражења расковника је обликована универзална визија жудње за идеалним градом. Артикулација града одвија се у саодносу између обитаваног града, који је локализован „доле" и представљен као место свакодневног живота, и мотива порушеног утврђења, који асоцира на архетип *града у гори* окренутог небу. Доживљај тог саодноса филтриран је кроз перспективу лика и путем симболике погледа с висине, који види град као „крај" видљивости и светлости: „А да знате... како вам град дође мали, мали, само се црни" [...] „Гледам, па иако је ноћ, све видим".

Контрастирање двеју визија репродукује амбивалентност хришћанске митологеме града и активира идентификацију града заједнице с демонском природом земаљског града, а порушеног града – с небеским градом, у коме је омогућен приступ човека божанском домену.

Читана у контексту проблематизације патријархалне културе, креирана слика града изражава сумњу у постојеће истине и вредности једне одређене традиционалне заједнице, али и исконску тежњу човека према трансценденталној истини, која је недокучива у земаљском граду.

Док је прича „Биљарица" илустративна за уписивање универзалних значења урбаног начела у симболичку структуру града, приповетка „Баба Стана" је парадигматска у погледу реконструкције посебног модела малог града. Вертикална опозиција горе : доле активирана је у правцу строге поделе и разграничења градског простора. Представа о граду идентификована је с центром, а периферија је описана као простор хтоничних сила зла и мрака, као оличење доњег света и места изолације „другости": „И као што се одувек знало једнако су ту били насељени само странци".

Док је дескрипција периферије проширена и детаљнија, централна зона града лаконски је назначена навођењем кључних градских реалија. То су „права широка улица", „куће богатих", чаршија. Проширени опис улице има кључну улогу. Улица функционише не само као обичан градски топос него и као метонимијска ознака тог култивисаног, хармонизованог и хомогеног простора с којим се идентификују становници „праве вароши".

Начин уписивања главне јунакиње у простор важна је компонента обликовања градског простора кроз мрежу односа јавног и приватног, унутрашњег и спољашњег, отвореног и затвореног. Улога посредника која је експлицитно додељена Стани омогућена је лиминалношћу и амбивалентношћу њене позиције у простору града. Та позиција отеловљена је и у опису њене куће као смештене у простор *праве вароши* („на домаку, са краја, у почетку

оне праве широке улице"), али својим изгледом („пола у земљи") дистанциране према њему. Мада је затвореност својствена простору дома, Станина кућа је описана као отворени простор у који су сви они странци могли да слободно долазе и „ако не могу да имају, оно бар код ње осете мирис куће". Представљање Станине куће као места доживљаја носталгичне тежње за редом и атмосфером породичног дома значајан је детаљ којим се још једном указује на вредносно разграничење центра и периферије.

За разлику од *праве вароши,* која је осмишљена као место породичног живота (кућа као знак породичног начела је наглашена одлика тог простора), крај вароши је приказан као простор лишен приватности: „Од тога се 'Шареног хана' и са још неколико фуруна и механа ... тај крај и састојао". Тиме је назначена и једна од кључних одлика Станковићевог града, чији се идентитет везује за породични етос, али за разлику од традиционалне заједнице, заједништво варошана није већ засновано на породичној вези, него на осећају припадности заједничком простору града који је структуриран према општеприхваћеним прописима и нормама понашања. Илустративан је у том погледу начин на који је мотивисано оспоравање начина и стила живота Стане – из перспективе заједничког идентитета „правих варошана", који укључује супротстављање свему што би пореметило ту слику града с којим се они идентификују: „Не што су им они сметали, већ што су тим својим доласком, код ње, у њихову улицу, тиме их као везивали, са тим крајем и њих, праве варошане и ту њихову улицу срамотили."

У простору града Стана није ни дошљак, ни странац. Њен однос према градској заједници је заснован на осећају разлике, а не припадности; зато је и простор њене егзистенције увек отворен. Та отвореност је приказана кроз обликовање опозиција између видљивости и невидљивости у простору града, унутрашњег и спољашњег погледа, чиме се јавна контрола испољава као кључна одредница урбаног модела малог града (в. Варзоновцев 1992: 34–46).

За Хану Арент град је простор „јављања" пред другима, „он је право да тебе виде, чују, запамте" (Дичев 2005: 21). У урбаном амбијенту малог града тај аспект социјалне интеракције у великој је мери одређен системом посебних градских обичаја. Тако обичај седења на улици испред кућа, који је типичан за мали провинцијски град, интерпретиран је у правцу разоткривања отуђености и изопштености јунакиње и истовремено се њиме показује доминација визуелне комуникације у простору града. За Стану је излажење испред капије („И то никада у други дан до само када би била субота и онај пазар") и гледање пролазника покушај успостављања везе с другима, али и начин самопотврђивања и трагања за властитим местом у социјалном простору града.

С друге стране, видокруг спољашњег погледа је кључни чинилац искључивања јунакиње из градске заједнице. Јавно одбацивање Стане проузроковано је видљивошћу простора њене приватне егзистенције, при чему је та видљивост приказана и као поглед изнутра према вани, из њене куће („А најгоре то што... могу они отуда... да гледају и случајно, можда и њине кћери

и младе жене да опазе"), и као поглед споља унутра, из улице или из суседних дворишта. Хипокризија јавног морала, који се заснива на одржавању границе евидентног у складу с устаљеним вредностима, уочљива је у нараторовом коментару („**Не што су им они сметали**..., већ што су... их као везивали", подвукла И. Х.). Тој хипокризији супротставља се не само хедонистички стил живота, него и један другачији животни став који је условљен сагледавањем испразности конвенционалних животних вредности: „Шта ће теби остати? Шта ћеш ти имати?"

Јавна контрола, својствена малом граду, долази до снажног изражаја и у приповеци „Покојникова жена". Кретање Анице од гробља до куће је обележено напрегнутим осећајем праћености властитог бића у јавном простору града. Та праћеност доживљава се телом – начин на који тело реагује одражава перспективу туђег погледа покушавајући при томе сакрити своје интимно Ја заштитним гестовима – „још више погиње главу", „намиче још више шамију" „све уза зид брзо иде". Тај опис кретања Анице кроз град изузетан је пример креирања слике града на темељу субјективног телесног искуства. Представа о чаршији као средишту градске јавности и отворених интеракција с другима управо је производ самопосматрања и осећања властитог тела. Тиме се још једном потврђује вишезначност инструментализације тела у поетици Б. Станковића, у којој тело функционише и као инструмент производње просторних значења. Темељне супротности између интимног и јавног, између осећања заједништва, али и страха од јавне контроле и цензуре, које су имплицитне за мали град, у причи „Покојникова жена" постају „видљиви" путем превођења и прекодирања на језик тела.

Књижевна презентација града у делу Б. Станковића потврђује функцију простора као „медија друштвене оријентације и диференцијације" (Хес Лутих, цит. према Дурић 2015: 184). Обликовање односа између човека и града битна је компонента стратегије преиспитивања вредности традиционалне културе и патријархалног начина живота. За разлику од Матавуља, код Станковића динамика друштвених промена није промишљена у категоријама трансформације и развоја, него као једносмеран процес пропадања и изумирања једног начина живота и једног града.

Сагледавање града не као статички датог простора, него као процеса развоја новог урбаног организма битно обележава Матавуљев приступ граду у његовим „београдским приповеткама" (уп. Вукићевић 2014: 207–230). Док је хијерархија која се заснива на супротности између својег и туђег темељни принцип организације градског простора код Станковића, Матавуљев град је „парадигма различитости", отворени простор коегзистирања разлика.

Дихотомија центра и периферије није од пресудног значаја за производњу значењске структуре града. У већини приповедака у којима је периферија доминантан простор, представа о центру је једва назначена или сведена на апстрактни контрапункт. Такав приступ граду мотивисан је перспективом дошљака (Пантић 2009: 236), којој је имплицитна перцепција центра као места „престижне другости" и као места деловања деструктивних и лудичких енергија (Барт 1998: 12). Индикативно је да управо ти деструктивни,

иронијски или лудички кодови доминирају у књижевном обликовању центра и припадајућих њему ликова. С друге стране, одсуство центра функционише као „минус поступак" (Лотман), којим се указује на проблематични идентитет града и уједно се сугерише доживљај центра као „празног средишта" (Барт 1998: 13).

Једна од важнијих разлика између провинцијског града и велеграда, посматраних кроз структуру градског простора код Станковића и Матавуља, испољава се у начину обликовања периферије. Док је периферија провинцијског града оличење културног обрасца „долнице" (Бахтин) и простор локализације „другости", урбаност велеграда конституише се на основу различитих стратегија интеграције „другости". У приповеткама Матавуља периферија је зона свакодневног живота у којој обитавају обични људи најразличитијих занимања и простор обележен етничком и културном разноликошћу. Матавуљев приступ том простору предочава битни интегративни потенцијал града и његову улогу „генератора идентичности". У том погледу је индикативна приповетка „У Филаделфији", која најављује процес формирања једног новог културног идентитета заснованог не на хомогеном монолошком принципу, већ на интерактивном дијалогу.

Стварање динамичког односа између нараторове перспективе спољашњег посматрача и унутрашње перспективе његовог саговорника, који је уједно и обитавалац београдског предграђа, битан је наративни поступак. Тиме се процес формирања новог идентитета уочава на нивоу самосвести и самоидентификације појединца који је „корисник" тог простора: „Овдје је баш прилика да се рекне: не чудим се како нас је бог неједнаке створио, него како нас је окупио".

У фокусу нараторове опсервације у причи је двориште у којем живи неколико породица. Тај специфични простор је приказан као оличење једне посебне заједнице чији је идентитет заснован на култивисању заједничког простора и властитог поретка свакодневног живота. Својим оцртаним границама двориште омогућује појединцу да у великом граду открије своје подручје заједништва и уједно издваја ту посебну заједницу из нивелирајућег урбаног окружења. Једна од важнијих карактеристика те заједнице јесте да се она не гради на основу традиционалних породичних веза, већ на основу једног новог типа социокултурне повезаности у оквиру заједничког градског живота. Тиме је периферија приказана и као ружно и неугледно место нижих друштвених слојева, али и као простор у којем се јасније испољавају симптоми настајања нове урбане матице.

Умногоме парадигматска за Матавуљево виђење Београда, приповетка „У Филаделфији" изврстан је пример како се пишчева реконструкција града одвија не само путем натуралистичке „естетике ружног" него и путем проницања у процес стварања специфичних значења простора који је увек „културни и друштвени конструкт" те разоткривања тог процеса.

За разлику од провинцијског града, у коме је појединац омеђен местом свога постојања и јасно дефинисаним правилима понашања, велеград је простор отворених могућности. У већини приповедака С. Матавуља је

тај значењски потенцијал града интерпретиран у реалистичком кључу неостварених очекивања, а однос између лика и простора презентиран је кроз искуства која јунак доживљава у новој урбаној средини и обликовање свести о себи као другоме.

Али Матавуљ је овој интерпретацији дао специфична обележја и није ишао једносмерним путем. Његова урбана репрезентација је значајна и зато што у прозу реализма уноси једну битну димензију промишљања града као *места случајности* – случајних сусрета и случајних догађаја (в. Барт 1998:13; Минков 2011:140), који могу бити безначајни, али могу и битно утицати на судбину појединца.

Књижевни потенцијал те фигуре града ћемо овде разгледати на примеру приповедака „Догађај с попом Цијуном", „Мурталов случај", „У помрчини".

У причи „Догађај с попом Цијуном" слика града се конструише не само путем сликовитих описа улица, него је урбана проблематика имплицирана у конструкцију заплета и у начин структурисања ликова. Матавуљев приступ урбаном феномену у овој приповеци најављује један од кључних проблема живота у модерном граду који се тиче граница личне слободе, независности и самосталности појединца (в. Зимел 2014: 36–58).

Велеград се обично дефинише и доживљава као простор индивидуалне слободе и неограничених могућности за реализацију појединца. За разлику од провинцијског града, у велеграду је појединац ослобођен стега традиције и свеприсутности јавне контроле, али је неминовно ухваћен у мрежу многобројних зависности, односа, деловања и интереса. Структура заплета и ликова у приповеци „Догађај с попом Цијуном" утемељена је на разоткривању управо тих зависности у модерном граду, у којем је појединац стално у ризичној ситуацији да буде употребљен у корист нечијих интереса.

Прелазећи из варошког кварта у Царску улицу, поп Цијун изненада сусреће представника дипломатског кора, који захтева од њега да причести „једнога господина" у вагону воза. Психолошка дезоријентација јунака је реалистички мотивисана детаљним описом његовог портрета, односима са супругом и нараторовим коментарима у којима је наглашена његова ментална и духовна скученост, несигурност, осећај личне обезвређености. Приказивање сусрета истовремено садржи и низ смисаоних акцената који сигнализирају ту посебну психолошку атмосферу која је по Зимелу имплицитна за велики град као неуралгично место „тренутне и сталне промене унутрашњих и спољашњих утисака", „променљивости и контрадикторности појава" (Зимел 2014: 38). Иако је ментална скученост пренаглашена у карактеризацији јунака, управо је та неочекиваност, летимичност и нервозност сусрета кључни чинилац неадекватног и збуњеног понашања јунака. Изведен из монотоног и регулисаног ритма своје свакодневице, поп Цијун је попустио под притиском велеграда и тај тренутни лом ће преокренути његову судбину. Индикативно је да мало касније, кад се поп Цијун прибрао, већ је знао како је требало да реагује: „Што ја њему не одговорих, као што је требало, „Господине посланиче, егцеленцијо, ја ћу најприје питати свога старијега!"

Даљи ток приповедања одвија се по познатој схеми низа сусрета с представницима црквене и световне власти, код којих јунак узалуд тражи савет и решење ситуације која га на крају доводи до избацивања из Саборне цркве и постављања за „пароха села Нелепе, на граници, у најсиромашнијем, најнездравијем крају Балкан – Багланије". Иако главног јунака приче приповедач стално иронизује, створени модел урбаног света указује на значајне промене у интеракцији између појединца и простора моћи, најављујући и важну улогу штампе, која ће се убрзо утврдити као један од центара моћи у великом граду.

За разлику од нормативности малог града, која ограничава слободу појединца, али уједно и регулише и контролише друштвене односе, велики град је простор неспутане слободе мобилности и комуникација. У том простору слободе омогућен је и непрописани додир с влашћу, при чему је могуће да тај случајни и успут успостављени однос исто тако случајно и успут преокрене људску судбину.

Ако је главни јунак приче „Догађај с попом Цијуном" оличење провинцијског менталитета и понашања које се не уклапа у нову урбану средину, главни јунак приповетке „Мурталов случај" је спреман да „освоји" град.

Радња приповетке се одвија на основу мотива уобичајених за Матавуљеве београдске приче – мотива подстанара и мотива болести и смрти. Премда функционишу као сижејна окосница, ти мотиви имају умногоме споредну функцију уколико уоквирују и омогућују развијање централног мотива – изненадног преокрета животног пута: „Какво је ово изненађење ... Каква разлика за неколико часова". За разлику од већине приповедака С. Матавуља, тај преокрет није развијен у правцу било каквог моралног или духовног преображаја јунака. Смрт девојке јунак доживљава једино кроз призму изненађења и личне нелагоде и тај га доживљај не доводи нити до превредновања властитог животног става, нити до сагледавања живота и смрти из неке више перспективе. Евентуални „преображај" јунака, на који алудира иронијско финале приче, у сваком је случају двосмислен и несигуран, али то што са сигурношћу сугерише „Мурталов случај" јесте да се живот не да плански и срачунато живети.

Иронијски интонираном концепцијом Мурталовог лика Матавуљ је успео да продре до једног битног аспекта односа између човека и модерног града у коме владају новац и принцип економске размене. Развијеније представљање Мурталове животне филозофије најављује управо тај суштински утицај новчаног принципа на свест и психу појединца. Овај јунак не само потпуно уклопљен у урбану средину него се испољава и као носилац типично урбаног „прорачунатог" (Зимел) животног става, који је заснован на сталном калкулисању живота, животних ситуација и међуљудских односа. Главни наративни ток приче усмерен је на испољавање контраста између претерано рационалног, прагматичног концепта живота, који подразумева предвидљивост и планирани распоред животног тока, и непредвидљивости, неухватљивости и променљивости животне стварности.

Значајну семантичку функцију појма „случај" сигнализира већ наслов приче. „Случај", с једне стране, функционише као синоним неодређеног и ирационалног појма „судбина", и у том значењу има пресудну улогу у обликовању стратегије иронизације и дискредитације рационалних погледа на живот. Али „случај" можемо тумачити и у значењу „пуке случајности" у којој се одражава суштина града као склопа рационалних и ирационалних појава, односа и догађаја, као место спајања и раздвајања, преплетања и преокретања људских судбина. Иза евидентне афирмације улоге судбине, Матавуљ ипак гради причу у међупростору између једног потпуно рационалног „случаја" неповољне економске размене (присетимо се да је Муртал изнајмио собу код удовице „за нешто мање него што износи цјелокупна кирија") и једног формалног сусрета двоје људи (проузрокованог градским обичајима), који ће преусмерити њихов животни пут.

У сасвим различитом светлу је интерпретирана случајност у приповеци „У помрчини", која је изузетан пример укрштања и поигравања са топосима устаљеним у књижевној традицији читања града. Топос изгубљености у великом граду, којим се у прози реализма исказује осећај искорењености, интерпретиран је буквално. Залутавши по улицама града „као изгубљена душа", приповедач се одлучио да преноћи у некој механи. Пробудивши се у мраку собе, он доживљава призор који је на рубу реалности.

Илузија је приказана на нивоу субјективне перцепције лика приповедача преко препуштања фантастичној пројекцији непознате и невидљиве у мраку особе у лику загонетне жене. Приповетка се завршава комичним контрастирањем илузије и реалности – испада да је узбуђујућа женска силуета у ствари обичан мушкарац.

Кључну улогу има мотив мрака, који је истовремено у функцији реалистичке мотивације привида, али и обликовања симболичне везе с простором града, доживљеним у знаку еротских сугестија и бизарних значења ноћи у граду. Прича се у великој мери заснива на семантичкој инверзији романтичне слике града као места неочекиваних сусрета и летимичних авантура. Семантизација илузије, с друге стране, вишеструко је кодирана. Тумачени у кључу реализма, контрасти реалности и илузије разоткривају, се као пародијска интерпретација топоса града, као места изгубљених илузија. Али илузија је и та битна и јединствена тачка која омогућује причу и сам акт приповедања. Снажна поента у коју се спајају и укрштају тривијална прича мушкарца о властитом „пропалом" животу и даље уживање приповедача „у дивним сновима" отворена је према поновном доживљају града као места отворених могућности (у домену сна, фантазије и приче), у коме се бришу границе између реалног и имагинарног.

На основу паралелне анализе слике града у делима Станковића и Матавуља можемо закључити да књижевне репрезентације оба писца потврђују тезу да је град увек „одређени тип ресимболизације и реинтерпретације симболичног садржаја одговарајућег друштвеног модела" (Варзоновцев 1992: 28). Слика града је у функцији пишчевог виђења и вредновања друштвенокултурних промена, при чему се посебност различитих урбаних модела

разоткрива на разини промишљања односа између човека, друштва и простора. Мали провинцијски град Станковића је пре свега систем вредности једне одређене људске заједнице. У Матавуљевом виђењу је град већ простор релативизације вредности у коме се појединачни догађаји и индивидуалне ситуације испреплећу у сложени склоп променљивих релација и (не)очекиваних међузависности.

ЛИТЕРАТУРА

Барт 1998: Р. Барт, Семиология и урбанизъм, у: *Литературен вестник*, 1998, бр. 31, 12–13.

Варзоновцев 1992: Д. Варзоновцев, *Феноменология на града*, София: УИ „Св. Кл. Охридски".

Вукићевић 2014: Д. Вукићевић, Урбане теме – шетња фикцијским Београдом, у: Д. Вукићевић, С. Милосављевић Милић, *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ,* Ниш: Филозофски факултет, 201–246.

Гурин: С. П. Гурин, *Образ града в културе: метафизические и мистические аспекты*, (www.comk.ru/HTML gurin_doc.htm.30.09.2015.)

Дичев 2005: И. Дичев, *Пространства на желанието, желания за пространство. Етюди по градска антропология*, София: „Изток-Запад".

Дурић 2015: D. Durić, *Od hodanja gradom do mapiranja:* Leica format *Daše Drndić* kao topografska proza, *FLUMINENSIA*, god. 27, 1/2015, 171–188.

Елермајер-Животић 2000: О. Ellermeyer-Животић, Панденомијски карневал јуродива или Станковићеви „Божји људи" као циклус, у: З. Бојовић (ред.), *Развој прозних врста у српској књижевности,* 29/2, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: МСЦ, 223–236.

Зимел 2014: Г. Зимел, Големият град и духовният живот, у: *Фрагментарният характер на живота*, София: Критика и хуманизъм, 36–57.

Минков 2011: Б. Минков, *Град – междинни полета*, Пловдив: Жанет 45.

Пантић 2009: М. Пантић, Слика града у Матавуљевим београдским причама, у: Д. Иванић (ур.), *Књига о Матавуљу*, Београд: Завод за уџбенике, Загреб: Српско културно друштво Просвјета, 237–241.

Ина И. Христова

АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОРОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б.СТАНКОВИЧА И С. МАТАВУЛЯ

(Резюме)

В настоящей работе в сопоставительном плане рассматривается образ города в рассказах Б. Станковича и С. Матавуля. Основной целью сравнения является выявление специфики и различия между способами художественной презентации провинциального города в прозе

Б. Станковича и большого города-столицы в рассказах С. Матавуля. Методологический подход исходить из основных установок проблемы города в трудах Г. Зимеля и Р. Барта. Предметом анализа является, прежде всего, специфическая реинтерпретация социокультурного облика города и вписанность героя в городское пространство. На основе анализа выделяются основные характеристики двух моделей города. В рассказах Станковича город осмыслен как строго детерминированная, замкнутая система ценностей. У Матавуля город представлен как развивающийся организм и открытое пространство социокультурного взаимодействия и взаимообмена, в котором происходит процесс релятивизации норм и традиционных ценностей.

821.163.41.09 Црњански, М.

Алла Л. ТАТАРЕНКО*
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Львів

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2014.

СЕНКЕ ЧИТАЊА У *ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У овом раду разматра се сложена стратегија интертекстуалности, коју примењује у свом првом роману класик српске књижевности XX века Милош Црњански. Поред две модернистички верификоване стварности – „стварносне" и ониричке, које се стално преплићу у овом делу, читалац се сусреће са трећом – стварношћу књижевном без које се не да замислити потпунија слика јунака и његовог света. Та стварност приказана је кроз различите технике интертекстуалности. У раду разматрамо како примере експлицитног позивања на дела претходника, тако и скривене, латентне дијалоге с књижевном традицијом које видим као *сенке читања* – сенке које бацају посебну светлост на поетику овог писца. Сенке читања не подразумевају директну кореспонденцију са делима претходника, већ служе представљању унутрашњег света наратора који та дела обликују. *Дневник о Чарнојевићу* репрезентује идеју приватне интертекстуалности – оне која нема за циљ да успостави обавезну александријску игру препознавања са читаоцем, већ је довољна себи и писцу. Одјеци читања у роману Црњанског разоткривају природу јунака, пре свега – наратора, пасионираног читаоца на чији живот књиге утичу на више начина. Посебна интертекстуалност првог романа Милоша Црњанског представља наставак његовог дијалога са „тим невидљивим, предестинираним, слушаоцима и читаоцима", чији пример у његовом песништву представља „Суматра".

Кључне речи: интертекстуалност, читање, Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*.

Млади Милош Црњански волео је да се слика са књигама. Он чита на фотографији која краси његов индекс студента универзитета у Бечу. Слика се са књигом у руци и као млади војник, у аустроугарској униформи. Нити знамо шта чита, ни где се налази приликом читања – слике и плишани меда сведоче да није у „касарни смрадној", нити је на стражи. Не знамо ко га слика током тог интимног чина читања. А није ни важно – Црњански је сачувао у својим делима од заборава жене које је волео, а сачувао је и њихове заједничке тајне. Једна од књига која је примила у себе више тајни свог писца јесте

* alla.tatarenko@gmail.com

свакако *Дневник о Чарнојевићу – мемоари који нису дословце верни*[1]. Фикција овде често ставља маску чињеницама, док се стварност издаје за пуку фантазију. Писац нивелише границу између живота и књижевности на више начина, стварајући свог књижевног двојника – наратора који пише успомене. Црњански и његов лик имају више заједничких црта које нису остале незапажене од стране бројних истраживача – искуство Галицијског фронта у униформи аустроугарског официра, болест која спасава од кланице, студије у Бечу и још пуно тога. У овом реферату ставићемо нагласак на љубав према читању која повезује Милоша Црњанског са његовим књижевним алтерегом, јунаком *Дневника о Чарнојевићу*, покушаћемо да пратимо сенке читања које дају додатну дубину портрету јунака свог времена, исповести сина столећа. Текстуално искуство, искуство читања значи за *ја*-приповедача ништа мање од искуства „живог живота". Као што Црњански није до краја отворен у својим аутобиографским записима о љубавима, које сенчи на начин правог џентлмена, његов јунак на исти дискретан начин говори о књигама – које су му у свести, у подсвести, у сну, у крви.

Већ само презиме наратора *Дневника о Чарнојевићу*, нерасветљено до краја – онај кога зовем Чарнојевићем, многи од историчара књижевности сматрају Рајићем – носи књижевне асоцијације. Проучаваоци Црњансковог дела већином говоре о историјским и културолошким асоцијацијама – презиме Чарнојевић асоцира на повезаност судбине војвођанских Срба са сеобама под патријархом Арсенијем Чарнојевићем, а сличност са презименом писца – Црњански – указује на сложене односе аутобиографског и фикционалног у том делу. *Црњански*, *Церњански* ипак није сто посто *Чарнојевић*. Међутим, није безначајно да је Арсеније Чарнојевић био такође песник који је преточио у узвишене речи драму једног народа. Ако желимо да сместимо јунака међу Рајиће, и ту нас чека књижевност. Сенка „ученог Рајића", писца *Историје*, лебди изнад болничке таблице са подацима Петра Рајића и јавља се кад протагониста иронично спомиње сопствену ученост[2]. Уосталом, у писму Ј. Бенешићу Црњански спомиње рукопис новеле *Младост ученог господина Чарнојевића* (в. Петковић 1996: 507). То је сасвим у духу познате изјаве писца да је његов јунак и Рајић, и Чарнојевић...

Дневник о Чарнојевићу – дневник о себи као о другом, књига о другом као о себи – зацртан је на фигури круга. Један затворен круг, свет за себе чине лик и његов одраз у огледалу – телесно и његов нематеријални двојник, нека врста сенке. Писац *Дневника*, млади војник, пише своје успомене, огледајући се у огледалу текста. Лик *ја*-приповедача, који он ствара својим писањем у свести будућег читаоца (а он је свестан постојања читалаца – „Коме ја ово пишем? – понавља јунак романа), представљен је као портрет душе више него као портрет тела. Знамо да је блед, а тетке кажу да је жут као смиље, знамо шта је носио у различитим периодима свог живота (академску значку, свилене

[1] „Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито када нису дословце верни", – рекао је М. Црњански за Флоберов *Новембар*, који је видео као поетичког сродника свог првог романа (Црњански 1983б: 240).

[2] „Сви смо били врло учени" (Црњански 1983а: 50).

чарапе, беле рукавице), али то је премало да бисмо препознали њега међу стотинама, хиљадама других. Размишљања, расположења, снови, визије, лектира – све то чини нејасан, али непоновљив лик јунака, о чијем презимену читалац може да нагађа. У тој новој, литерарној телесности, протагониста се рађа из текста *Дневника* – прочитане књиге чине његов непоновљиви ДНК. Из сусрета са собом – садашњим и некадашњим, реалним и замишљеним по узору на јунака омиљене књиге, рађа се роман-дневник, задојен како јавом, тако и сном, како доживљеним, тако и измишљеним догађајима. Поред две модернистички верификоване стварности – „стварносне" и оничке, које се стално преплићу у овом делу, читалац се сусреће са трећом – стварношћу књижевном без које се не да замислити потпунија слика јунака и његовог света. Та реалност приказана је кроз различите технике интертекстуалности. Размотрићемо како примере експлицитног позивања на дела претходника, тако и скривене, латентне дијалоге с књижевном традицијом које видим као *сенке читања*. Сенке које бацају посебну светлост на поетику овог писца.

Да је књижевност неодвојив део нараторовог света сазнајемо већ на првим страницама романа. У жељи да дочара своја расположења, наратор посеже за поређењима која дозивају расположења славних писаца. Утицај који имају на протагонисту шуме Галиције упоређен је са утицајем вина на Хафиза. Да би читалац схватио шта Чарнојевић жели да каже, мора да подели са њим искуство читања Хафизових песама – друга аутентична сведочанства тог утицаја немамо. Наратору *Дневника* није довољно да каже како пише своје успомене *поносно*. Додавши „као Казанова", он поново отвара пред читаоцем врата своје собе за читање. Познато је да је Црњански преводио Казановине мемоаре и веома високо их вредновао. Казановино име појављује се у делу *Дневника* који тематизује искуство затвора („Провео сам ноћ у затвору са неким Циганима. [...] А затвор, и вежбе и касарна смрадна, вашљива и црна, тако ме мало дира. [...] И пун успомена, ја их пишем поносно, као Казанова за оне, који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани" (Црњански 1983а: 7). Једини фрагмент Казановиних мемоара објављен за живота писца и једини који се сматра недвосмислено његовим аутентичним делом, то је одломак о боравку у затвору Пјомби и о бекству из њега – које је било остварено уз помоћ књиге. Пишући на стражи, јунак Црњанског такође бежи из *затвора стварности* – у пределе писања, у пределе успомена.

Казанова се сећа да се малтене разболео, а могао је и умрети због одсуства добрих књига које би могао читати у затвору. Јунак Црњанског такође је пасионирани читалац на чији живот књиге утичу на више начина. Најраније слике емотивног доживљавања књиге јављају се кад се јунак сећа детињства. Мајка му пева успаванке из *Низа бисера*, и прича приче у којима се коље, набија на колац, и те приче терају га да плаче. За слику доживљаја народних песама које су се објављивале у више зборника није било неопходан наслов овог издања – али га аутор наводи. У *Дневнику* ће се срести у слици детињства успаванке (оне из *Низа бисера*) и јуначке песме, јуначке приче и мајчини адиђари („Мати ми је морала вадити старе адиђаре, све бисере

њене и свилене везове" (Црњански 1983а: 12)). Бисери се јављају као наслеђе: лепе стварчице које доносе детету радост, драге успаванке – и приче о рату и убијању које му не дају да спава, од којих се осећа болестан („После је певачко друштво певало све нешто о Кара-Мустафи, а ја сам стајао блед и сав у грозници од тих песама" (Црњански 1983а: 13)).

Књиге прате јунака кроз живот. Успомена на студентске дане доноси упечатљиву слику младих Банаћана у свиленим чарапама – то је групна слика. Тад јунак каже *ми* („У то доба се играо танго, а ми, Банаћани, носили смо свилене чарапе. Да, није више ђачки живот као некада у Хајделбергу; не, било је нас свакојаких" (Црњански 1983а: 17)). Онда говори у своје име: „Учио сам" (Црњански 1983а: 17). Кад прелази на *ја*, сећа се књига свуд око себе по стану („Књиге, читава брда од књига лежала су којекуда по соби" (Црњански 1983а: 17)) – то је слика његовог посебног идентитета. У лудој априлској ноћи Чарнојевић се чуди откуд су његове књиге код загонетног суматраисте („Учио је из мојих књига, и ја сам се једнако мучио да се сетим од куд оне код њега" (Црњански 1983а: 56)) и види изнад себе своје лице („он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице" (Црњански 1983а: 56)). Алтер его мора да чита исте књиге, као што има сличну мајку и весељака оца, као и он. У том сну тешко је раздвојити јунаке, студента и бившег морског официра. Прича суматраисте коју протагониста слуша, на моменте постаје и његова прича („Сећам се, стојали смо пред Каиром" (Црњански 1983а: 56)). Јунак се идентификује са њим као што се идентификовао са јунацима књига у својим визијама: „И ја сам се борио на Pont-Neuf-у. У визијама белим и ја сам ишао погурен са царем преко березинских санти. У визијама лудим лежао сам и ја до ногу Неронових" (Црњански 1983а: 24). Јунак је веома подложан утицају књига – у болници се буди у зноју, а медицинска сестра прети да ће га пријавити лекару: „Ала Ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше луде књиге. Сутра ћу Вас издати доктору" (Црњански 1983а: 64). У светлу те примедбе цела прича о суматраисти која претходи овој сцени, добија нови смисао – на хоризонту романа помаља се поново сенка читања.

Зашто баш сенка? Црњански чини свог јунака пасионираним читаоцем који уз књиге и кроз њих доживљава свет и себе самог. То добро осећају жене које желе да му се приближе. Маца узима његове књиге – власи које у њима оставља сведоче о њеној жељи да уђе тамо где је јунак најаутентичнији, у његову читалачку интиму („Њене власи сам налазио свуд: у књигама, у јелу и око врата" (Црњански 1983а: 41)). Читањем истих књига покушава да га боље схвати, а можда само жели да му буде свуда – и у пределима материјално-телесног и у пределима духовног. Сама Маца подсећа јунака на лик из егзотичног романа, једног од оних љубавних које и сама радо чита („Њене очи и силна црна коса, рамена и врату у којем се криле плаве модре вене, сетише ме на неки харем у роману једном – а ја често читам романе. У осталом, сви смо ми говорили о романима. Па и она ме баш мало пре питала о неком роману" (Црњански 1983а: 31)). Радо говори о романима и Изабела – још једно, поред Маце, отеловљење идеје телесног у роману.

Пољакиња жели да се представи као *висока жена* – само таква може да задобије срце овог необичног рањеника. Бити висока жена – значи читати Ничеа, читати сонете госпође Браунинг... Посебно место Пољакиње у причи потврђује и њена повлашћена функција читачице – чита јунаку Бергсона (додуше, „узалуд"). Зна мало латински, а у причи о њиховој љубави јавља се Рим: „А љубав? Она је после дошла, љубав. Видесте ли је? Она је магла која је пала на Рим" (Црњански 1983а: 44). У сцени са еротским акцентом, везаној за ову јунакињу, налазимо аутоцитате из приповетке „Адам и Ева" (1918). Док у приповеци Црњански у улози класичног приповедача каже: „Никад јој не сагледа груди. Оне су биле мале, нежне и имале су дубоко страсно таман љубичаст цвет", у *Дневнику о Чарнојевићу* после речи наратора „Никад јој не сагледах груди" иде фраза „Биле су мале и нежне и имале су дубок, страшно љубичаст цвет" (Црњански 1983а: 44), коју сад изговара Чарнојевићева драгана, као да цитира неки роман, претварајући „страсно таман љубичасти цвет" у „страшно љубичаст".

Заробљени официри које Чарнојевић среће у Кракову, ишту од јунака Онеове романе – његова страст за читањем је општепозната, изгледа. Њега често доживљавају кроз призму књижевности, упоређујући га са популарним ликовима – за девојке у завичају које га стално питају чита ли *Сањина*, он је тај Сањин, симбол побуне против традиционалног морала, или чак „гори од Сањина". Да бисмо схватили шта имају на уму Маца и њене земљакиње, не морамо пажљиво да ишчитавамо роман Михаила Арцибашева. Ради се о симболичкој тежини лика, о његовој сенци која пада на Чарнојевића. За младе провинцијалке наратор је еротски привлачан млади мушкарац у коме виде егзотичног „јунака романа", странца – јер и сам јунак представља слику странца у завичају. Однос између њега и Сањина из романа донекле подсећа на однос између ласцивних „албума" младих удавача и корица које их крију: „*Ромео и Јулија* од Шекспира, издала Браћа Јовановићи у Новом Саду, а у којима бих налазио избор громких шала и слика" (Црњански 1983а: 37). И слике, и књижевно дело говоре о љубави, еротској – али је утеловљују на различите начине. Ромео и Јулија су појам страсти из књиге, громке сличице представљају телесну страст на нивоу материјалног живота. О јунаковим романсама увелико се прича по салонима, виде га и са чифуткама – зато за њега проналазе симболичну одредницу – *Сањин* – која спаја телесно и узвишено-књижевно. Еротски укус Маце однегован је на љубавним романима („Мамила ме је да јој откријем љубавне новости, о којима је ко зна где прочитала" (Црњански 1983а: 42)). И када жели да стави на знање своме будућем мужу да је телесност покретач света („Та шта је слађе од тога на свету" (Црњански 1983а: 40)), Маца прави увод књижевне природе. „Спомену неку епизоду из *Девајтиса*" (Црњански 1983а: 40). Исказ који има посебну тежину за јунакињу, а и за јунака (он иначе ретко наводи нечије речи као цитат) стављен је у рам популарног романа Марије Родзевич. При томе није битно о којој је епизоди реч, писац *Дневника* ништа о томе не каже. Али, спомиње тај роман као претекст за исказ који карактерише Мацу. Претпоставићемо да на тај начин писац поново указује на улогу књижевности која изграђује,

формира његове јунаке – и најбоље их представља. „Сви смо ми говорили о романима" (Црњански 1983а: 31), изјављује протагониста приликом првог представљања своје будуће супруге читаоцу. Међу тим романима налази се и *Девајтис,* који иначе није познат као роман у којем су телесне страсти у првом плану – зато Мацин закључак још јасније говори о њеној пробуђеној сексуалности која користи књижевност као параван или гласноговорника скривених жеља. Кад би о том роману говорио јунак *Дневника*, можда би говорио о старом храсту, о земљи или о води. Одјеци читања у роману Црњанског разоткривају природу ликова.

Поезија прати јунака од самог почетка романа – Беч га подсећа на Бранка који је тамо шетао, „хладне, раскошне латинске речи" наратор понавља, улазећи у воз који би требало да га одведе у Рим, неко му шапуће у уво Микеланђелову „Ноћ", у болници Чарнојевић чита Дантеа. „Кажу, тако треба" (Црњански 1983а: 66). Посебно место заузима читање Тибулових песама које га враћа у младост, кад је јахао „једну зелену сфингу сплићанску" и „говорио са ње весело сам себи: 'Играјте, ноћ је већ стала на кола мајчином спрегу весело јуре звезде, а за њима ево долази сан на мрким колима и са њим тамни снови'" (Црњански 1983а: 65). Цитат из „Прве елегије" *Друге књиге елегија* Тибула није „пријављен", као што се не спомиње на почетку *Дневника* Хорације као писац „хладних, раскошних, латинских речи" које су касније постале део једне од Гетеових „Римских елегија". Читалац сродног интелектуалног профила препознаће дела славних песника, а у овом случају она су део живота и унутрашњег света протагониста *Дневника о Чарнојевићу*. Кад каже за једног свог друга да је по васдан говорио Вука Мандушића, замишљамо о каквом типу човека је реч. Кад цитира римске песнике – замишљамо, такође.

Јунак спомиње да је млад један свештеник читао „Ветар". Та потресна Лазаревићева прича о мајци и сину, уплетена у контекст *Дневника*, наглашава специфичан однос између Чарнојевића и његове мајке. Приче нису исте, али управо зато ради се о латентној интертекстуалности, о одјекивању познатих мотива на нови, посебан начин. Управо сенка читања, која пада на лик протагонисте, обогаћује његову причу о детињству и младости и помаже да га боље сагледамо. Реч је о нашем читању, односно учитавању, али и о јунаковом (протагониста се вероватно добро сећа о чему се ради у приповеци, а и слуша је у роману). Јунак се потписивао у писмима као *сиромах Јорик*, док је мајка питала суседе шта ли је то. Јорик се појављује у једној од најзначајнијих сцена *Хамлета*, а јунак романа Црњанског на неколико места сведочи о мајци–младој и лепој удовици, чија тесна црна хаљина рађа његову љубомору – што бисмо могли назвати хамлетовским комплексом. Кикот мајке, присуство официра, распеваност лепушкасте удовице – све то изазива јунакове реакције које нису јасно артикулисане. Представљајући се као Јорик, јунак мисли на Хамлета чија се сенка надноси над њим. Јорик је био дворска луда, док је Чарнојевић за аутора романа – тужни комедијаш (једна од варијанти наслова романа је *Живот комедијаша Чарнојевића*). У сцени на гробљу

Јорик, Јорикова лобања, представља повод да се каже оно познато „Бити ил' не бити". У *Дневнику* име Јорик је повод да се помисли на Хамлета...

У роману Црњанског има неколико сцена на гробљима, и није увек реч о сахранама. Једна од њих је везана за „најчеднију брачну ноћ" – ноћ на гробу Неве Бенуси. Ту јунак *чита књиге*[3], ту се умива, сплитског гробља се сећа на неколико места у роману. Коринтски стубови, о којима јунак опсесивно прича, такође воде порекло са гробља – са гроба једне младе девојке.

Постоји у *Дневнику* и једно посебно гробље – гробље старих романа, на које га води некадашња драгана његовог оца. То су романи које је његова мајка радо читала. А пошто се ради о Сент-Андреји, где протагониста пита пролазника познаје ли господина Јашу Игњатовића, претпоставили бисмо да је на том гробљу сахрањен и Шамика, *вечити младожења*. У ствари, и сам главни јунак каквим га слика аутор *Дневника,* донекле је род Игњатовићевом лику. Сетимо се како су га волеле девојке у завичају које су му поверавале своје тајне, како су му пребацивале да је туњав – што је пре одлика Шамике, него јунака романа Црњанског... Попадије га зову „фрајлом", као што су звали некад у салонима Лазу Костића – омиљеног писца аутора *Дневника о Чарнојевићу*. И сам *Дневник* је изграђен на чаробној Костићевој формули „међу јавом и мед сном" техником „шта дан плете, ноћ опара" – отуд контрадикторне изјаве протагонисте, који воли и не воли и чије је место у простору и времену тешко одредљиво.

Ваља обратити пажњу да се у роману осећа дух Војводине. Запажамо га у спомињању традиције српског јунаштва и косовске жртве (приче које прате јунака кроз његово одрастање, и читане су му пред сан и у сан), забележеном ишчекивању српских војника, али пре свега у подсећању на „пречанске" писце – Бранка и Јашу Игњатовића за ког се јунак распитује у Сент-Андреји, а и Михаила Полита Десанчића, аутора мемоара, који се појављује између редова на два места у роману, где се спомиње ноћ кад је народ бирао посланика и викао „Живио Десанчић". Тим интертекстуалним и интерлињажним везама бавим се у посебном раду, за сад споменућу само да међу тим писцима има писаца успомена, што у случају *Дневника* представља посебни путоказ.

Поред српских писаца, налазимо у роману сенке читања великих романа светске књижевности. Главни ликови у *Дневнику о Чарнојевићу* на моменте изгледају као јунаци класичних дела. Денди у белим рукавицама, Чарнојевић као да следи дендија Оскара Вајлда. И денди Доријан Греј, чије име упућује на грчку традицију (доријски стубови додуше нису заступљени у роману као коринтски) био је човек чији је живот променило читање. Црњански је написао предговор за српско издање *Слике Доријана Греја*, и тај предговор говори о поетици аутора *Дневника о Чарнојевићу* (Црњански 1983в). Алтер его јунака, суматраиста, такође је романтични денди – заљубљена Американка тврдила је да он личи на Лорда Бајрона, а читалац зна да бивши морски часник носи једно златно дугме. Промиче романом и сенка Љермонтова,

[3] У предговору *Новембру* Гистава Флобера Црњански се сећа да је читао ту књигу „испод једне камене кампаниле, на гробљу у Несполеду" (Црњански 1983б: 234).

аутора *Јунака нашег доба* – једног од заробљеника јунак ословљава његовим презименом. Помаљају се из предела читалачких успомена ликови Лава Толстоја. Спомињање девојчета које први пут иде на бал, са којом приповедач упоређује малу, танку Пољакињу (Црњански 1983а: 43), дозива у сећање плаху и дирљиву у својој младости Наташу Ростову, а француско име *Пијер* којим ословљавају јунака рибари у Приморју („Неко ме је поздравио са обале *Addio Pierre*" (Црњански 1983а: 70)) звучи чудно[4] док га не повежемо са Пијером Безуховом из *Рата и мира* – помало незграпним, наивним и добрим, једним од најпознатијих Пијера у светској књижевности. У прилог таквој претпоставци иде чињеница да је Црњански веома ценио тај роман. Али, кад покушамо да дочарамо, да претворимо у филм за читалачке очи причу о безименој Пољакињи, мајци малог синчића – пред очима читалаца може да заблесне прича о браколомству Ане Карењине, зреле жене која се заљубљује у официра.

Сенке читања не подразумевају директну кореспонденцију са делима претходника, већ служе представљању унутрашњег света наратора који та дела обликују. У *визијама белим*, у *визијама лудим* протагониста прелази Березину, види Нерона, али писац не даје јасне интертекстуалне путоказе. Јунак је могао да се уживи у Толстојев *Рат и мир* или у *Quo vadis* Сјенкјевича, а могао је да нађе надахнуће и у другим, мање познатим историјским романима – битна је атмосфера, битан је сопствени свет који се рађа у глави јунака као одјек прочитаног. Његовим мислима пролази Лакомислени Балзак – још једна сенка читања која сенчи, али не проговара. *Дневник о Чарнојевићу* представља идеју приватне интертекстуалности – оне која нема за циљ да успостави игру препознавања са читаоцем, већ је довољна себи и писцу. Путовање за Рим почиње понављањем у себи хладних, раскошних латинских стихова – „да сунце не сагледа никад већег града од Рима" (Црњански 1983а: 9). На тај начин укрштају се живот и књижевност, Рим из књига и Рим у који се може стићи возом. Као што видимо, јунак цитира Хорација у преводу – ти су стихови део његовог доживљавања Рима. Превод поништава читалачку дистанцу. Исти присни однос са књижевношћу показује и пример *Каторге* Достојевског. Јунак каже: „После су ме тукли. Ни то није болело. Био сам навикао, да читам романе, па сам често мислио на Достојевскову *Каторгу*" (Црњански 1983а: 9). Читање чини младића супериорним – људи који су се нашли са њим у затвору више су изложени осећању бола него он, читалац Достојевског.

У „Објашњењу Суматре" Милош Црњански је изнео свој став: „*Расно, јасно, просто* у уметности не помаже ништа" (Црњански 1983г: 209). Не важе ти принципи ни у његовом лирском роману који је по много чему ближи поезији него прози. Немогуће је препричати поезију, немогуће је препричати тај дневник читања и писања. Није лако препознати сенку. Понекад се сенке у том роману не разазнају довољно, зато можемо да нагађамо, по који

[4] Ако је Петар, пре би био за њих Пијеро (Piero), или Пјетро (Pietro) или већ некако на италијански начин.

пут трагајући за одјецима у тексту и интерлињажу, у читалачком несвесном како га зове Драган Бошковић (Бошковић 2008). Зато *Дневник о Чарнојевићу* остаје извор надахнућа за предестиниране читаоце, као „Суматра", као она песма коју је Црњански написао у једној хотелској соби у Новом Саду.

ЛИТЕРАТУРА

Бошковић 2008: Д. Бошковић, *Текстуално (не)свесно* Гробнице за Бориса Давидовича, Београд: Службени гласник.

Петковић 1996: Н. Петковић, Поговор, *у:* М. Црњански, *Приповедна проза*, Београд: БИГЗ/Задужбина Милоша Црњанског/Српска књижевна задруга/Lausanne, L'Age d'Homme, 501–509.

Црњански 1983а: M. Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću*, *у:* M. Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, Beograd: Nolit, 5–90.

Црњански 1983б: M. Crnjanski*, Novembar* Gistava Flobera, *у:* M. Crnjanski, *Eseji*, Beograd: Nolit, 233–241.

Црњански 1983в: M. Crnjanski, Oskar Vajld, *у:* M. Crnjanski, *Eseji*, Beograd: Nolit, 251–259.

Црњански 1983г: M. Crnjanski, *Pesme,* Beograd: Nolit.

Алла. Л. Татаренко

ТЕНИ ЧТЕНИЯ В „ДНЕВНИКЕ О ЧАРНОЕВИЧЕ" МИЛОША ЦРНЯНСКОГО

(Резюме)

В статье рассматривается многовекторная стратегия интертекстуальности, которую в своем первом романе применяет классик сербской литературы XX века Милош Црнянский. Наряду с двумя принятыми в модернистской литературе сферами действительности – реальной и онирической, которые в этом произведении постоянно переплетаются, читатель встречается с третьей – действительностью литературной, без которой невозможно себе представить полный портрет героя и картину его мира. Эта действительность показана с помощью различных техник интертекстуальности. В предлагаемой статье рассматриваем как примеры эксплицитного обращения к произведениям предшественников, так и скрытые, латентные диалоги с литературной традицией, которые видим как *тени чтения* – тени, которые проливают особый свет на поэтику сербского писателя. Тени чтения не подразумевают прямой корреспонденции с произведениями литературных предшественников, а служат представлению внутреннего мира нарратора, который эти произведений формируют. Специфическая интертектуальность первого романа Милоша Црнянского является продолжением его диалога с „теми невидимыми, предопределенными слушателями и читателями", примером которого в его поэзии является „Суматра".

821.163.41.09

Горана С. РАИЧЕВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 13. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СЛАВНА ПРОШЛОСТ ЈЕ ЛАЖ: МИЛУТИН БОЈИЋ И МИЛОШ ЦРЊАНСКИ**

У раду се указује на утицај западњачке декадентске литературе на поимање Византије у драмама и песмама Милутина Бојића (1892–1917) и у *Лирици Итаке* Милоша Црњанског (1893–1977), када се на ову империју (и цивилизацију – Тојнби) не гледа онако како је то уобичајено у српској књижевности – као на извориште духовности и културе – већ „очима Запада". Слике материјалистичког, дубоко корумпираног и развратом и раскоши начетог византијског царства код ове двојице аутора (код сваког условљене посебним контекстом) откривају се као дисонантни тонови у време општијег, јужнословенског враћања средњовековним и косовским мотивима код уметника који, у годинама пред Први светски рат, желе стварање југословенске државе.

Кључне речи: Византија, декадентизам, *fin de siécle*, Салома, Бојић, Црњански.

У овом раду бавићу се Милутином Бојићем и Милошем Црњанским, ауторима који су – први у својим драмама и поезији, а други у поезији – на Византију и византијску традицију у српској историји и култури гледали „очима Запада", то ће рећи не као на извориште духовности него онако како је ова цивилизација (Тојнби) у западноевропској историографији, књижевности и уметности представљена као материјалистичка, дубоко корумпирана и декадентна. Покушаћу да покажем како је такво виђење Византије у великој мери одређено лектиром која припада корпусу европске декадентске уметности и литературе. Пренебрегавањем ове чињенице ризикујемо да погрешно разумемо Бојићеве драме попут *Краљеве јесени* и *Урошеве женидбе*, али и неке од песама из Црњанскове *Лирике Итаке* (1919) – мислим посебно на „Војничку песму" и „Спомен Принципу". Тако се, у годинама у којем су средњовековни, посебно косовски мотиви, представљали знак истинског опредељења и српских, али и хрватских уметника и интелектуалаца за промовисање националних (српских и југословенских) вредности (сетимо се

* gorana.raicevic@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта 178005, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Мештровићеве замисли Видовданског храма и Војновићеве драме *Смрт Мајке Југовића* (1907), али и есеја „Видовданска етика" (1914), Милоша Ђурића, текста који се може узети и као програмска основа идеје југословенства), два песника несумњиве националне и патриотске оријентације се откривају, макар накратко, као гласноговорници једне туђе идеолошке и културне матрице.

То да су Милутин Бојић и Милош Црњански били готово вршњаци, није у литератури истицано захваљујући томе што је литерарни опус рано умрлог песника „Плаве гробнице" ситуиран у оквире предратне српске модерне, док је бунтовни авангардиста и експресиониста тек након Првог светског рата отпочео своју каријеру књижевника. Ипак, не треба заборавити на то да су и темишварски и београдски гимназијалац (дакле у доба пре Великог рата) писали историјске стиховане драме, које су слали на конкурсе Народног позоришта у Београду. Црњансков *Проклети кнјаз* (са тематиком феудалног права прве брачне ноћи), стихована драма од које је сачуван само аутограф једне стране, одбијен је, како писац тврди,[1] 1913. године, као што је био случај и са Бојићевим почетничким драмским покушајима (деловима трилогије *Деспотова круна*).[2] Ипак, Бојићева драма *Краљева јесен* (објављена први пут у *Српском књижевном гласнику* 1912) изведена је у Народном позоришту 23. октобра 1913. године, и постала прави културни догађај, засенивши и главну представу – драму Милана Беговића којој је ова једночинка послужила као увертира. (Врло је вероватно да је ово извођење видео и Милош Црњански будући да се тада налазио у Београду!)[3] Ипак, као што је то већ приметио Јован Христић, прве реакције критике откриле су, и поред свих похвала, у неку руку, изневерена очекивања. Уместо романтичарске историјске драме, која је требало да буде „израз снажних колективних осећања што одржава будном историјску и националну свест свога народа" (Христић 1987: 12), београдска публика гледала је на сцени остарелог краља Милутина који одлучује да ослепи сина Стефана не због побуне коју је против њега спремао, него због грешне, инцестуозне љубави Милутинове младе супруге Симониде према свом пасторку. Свестан могућности да ће интенције ове драме бити погрешно протумачене, овај Скерлићев поштовалац и следбеник, редовни сарадник *Пијемонта*, уз недвосмислено упућивање на то да је једночинку намењо југословенској публици („Васкрсните гордо и *верама трима* / испричајте песму из великих дана, / Песму топлих срца, хладних јатагана, / Са попришта вечног Византа и Рима" подвукла Г. Р.) има потребу и да експлицитно искаже наклоност према историјским личностима које у њој није показао у најлепшем светлу. („Ми видимо да сте често били ниски, / Па ипак смо горди, јер

[1] О томе је Црњански говорио у послератним интервјуима, али ову драму не помиње у писмима Цвијановићу (1912) и Бенешићу (1917), у којима описује свој дотадашњи књижевни рад.

[2] Уп. Белешке и објашњења у: Бојић 1978: 729.

[3] У *Итаци и коментарима* Црњански је писао да се у јесен 1913. године из Београда (где је дуже боравио код родбине, желећи да се упише у Војну академију) упутио у Беч (преко Новог Сада где му је живео брат) и да је на станици присуствовао „повратку српске делегације, са погреба патријарха, у Сремским Карловцима". Како је Лукијан Богдановић сахрањен 2. новембра 1913, јасно је да се до тог датума Црњански налазио у Београду.

моћни и смели / Чинили сте што сте морали и хтели, / Волимо вас топло – били сте нам блиски.")

Проблем са разумевањем двојног односа Бојићевог према Византији и византијској култури имали су и много већи умови од првих критичара *Краљеве јесени*. У свом чувеном есеју „Скерлић и Бојић" (1935) Станислав Винавер покушаће да Бојићеву позицију објасни различитим разлозима, који су њега, Винавера, и две године млађег Бојића усмерили ка средњовековним, византијским темама. Тако, овај маг речи открива да је сам у Византији тражио мистику, као и то да би „кроз њу и њоме" осетио „стари српски начин" (Винавер 1971: 287), онако како су то чинили уметници што су после Првог светског рата, уместо за француским стихом и ритмом, трагали за „матерњом мелодијом", попут Растка Петровића и Момчила Настасијевића.[4] Са друге стране, осетивши да то не важи за Бојића, Винавер каже да је Византија за његовог друга била само велика тема и песнички задатак, па иде чак дотле да тврди да је овај на ту историјску епоху гледао очима министра просвете Љубе Јовановића (са којим је, каже Винавер, Бојић о овоме водио дуге разговоре у Нишу), а који је „не само у Византији него и у свакој другој историји тражио проблеме владања", те се, управо захваљујући том утицају, ово извориште српске духовности у стиховима Бојићевих драма открило само као „вечно поприште властољубља" (Винавер 1971). Управо ова Винаверова тврдња, поред тога што заиста изгледа натегнута и поједностављујућа, коси се и за главном идејом његовог есеја, тезом о „рекламерском родољубљу" Дучићевом и Ракићевом, уз које је, верујемо сасвим погрешно, овај аутор сврстао и младог Бојића.

Наш савременик, велики Јован Христић, као песник који је и сам тражио инспирацију у византијској традицији, препознаје у Бојићевим историјским драмама и нешто од ауторове „задивљености сјајем, раскоши и украсима", али и признаје да „он нимало не штеди српски двор", што је, независно од сваке интерпретације, очигледно видљиво „у дидаскалијама *Краљеве јесени*, које се не могу узети као мишљење једног пристрасног посматрача" (Христић 1987: 20). Христић је, следећи закључке првог критичара ове драме у *Српском књижевном гласнику*, с правом указао на сличности између Бојићеве лирике и његових историјских драма: „Пишући *Краљеву јесен*, Бојић као да је писао још једну од својих лирских песама налик на *Заљубљеног Давида*, *Салому*, *Магдалену* или *Јуду*, само овога пута у дијалогу и у сценском облику" (Христић 1987: 22). Христић је још више у праву када је, уместо да му тражи сроднике међу српским песницима као што је то чинио Винавер, сместио дело младог Скерлићевог миљеника у европски контекст, тврдећи да је он „у нашу историјску драму унео и један сасвим модеран елемент, помало декадентни, *fin de siécle* сензуализам, који налазимо код Оскара Вајлда, али и код Арцибашева и Пшибишевског, писаца који су код нас у то време били подједнако популарни" (Христић 1987: 22).

---

[4] Драма Момчила Настасијевића *Ђурађ Бранковић*, осим историјске тематике, нема ничега сродног са Бојићевим историјским драмама.

А право Бојићево окружје заиста јесте наслеђе европског декадентизма, без којег не можемо добро да разумемо ни његову поезију ни његову драму. У књизи *Агонија романтизма*, у којој разматра романтичарску књижевност, па и декадентизам с краја 19. столећа као један њен облик, са аспекта еротског сензибилитета, у поглављу под насловом „Византија", Марио Прац бави се управо метаморфозама еротског као примарном манифестацијом индивидуалитета (било ескапистичког било субверзивног): андрогиношћу и лепотом ужасног и ружног, садизмом, мазохизмом, развратом и сатанизмом, што су све мотиви међу којима се, као једна од најистакнутијих, издваја фигура фаталне жене, симбола деструктивног ероса што уништава и усмрћује. Као отелотворење таквог ероса нарочито популарна библијска, митска фигура јесте фигура фаталне Саломе,[5] којом су се, поред сликара Гистава Мороа, заносили и један Хајне, али и посебно француски *fin de siécle* аутори Флобер, Уисманс, Теодор де Банвил, Жил Лафорг и Стефан Маларме. Ипак, највећи утицај у европском контексту извршила је драма енглеског декадента Оскара Вајлда, написана на француском језику специјално за Сару Бернар. Пошто је цензор забранио прво извођење 1896. године, следио је њен тек „осредњи успех на позорници *Ouvre*" (Прац 1974: 250), да би 1901, годину дана после смрти аутора, *Салома* била приказана у Берлину, откада је, како каже Прац, захваљујући свакако и музици Рихарда Штрауса, бивала до данашњих дана непрестано поново извођена на европским позорницама, упркос томе што је тематизовала крајње бизарну жудњу младе девојке за уснама Јована Крститеља, новозаветног пророка који је обезглављен њеном кривицом.

Пре него што је написао своју песму о легендарној играчици, Бојић се у чланку под насловом „Салома у уметности" (*Дневни лист*, 1. август 1910, бр. 207) чуди над чињеницом да је историјска Салома после фаталног плеса седам велова којим је од Ирода измолила Јованову главу, живела још четрдесет година, дакле доживевши педесет и пет, што „за Исток, где се живи бурно и у вечитој страсти, не значи мало" (Бојић 1978б: 14). Примећујући да „за последњих двадесет и пет година нема француског песника који је није експлоатисао", осамнаестогодишњи младић закључује да је реч о жени која је ипак „далеко од нас и чије оријенталске страсти нама остају чудне; а она нам се чини као случајно залутали гост у европску поезију" (Бојић 1978б: 14–15). Ипак, већ следеће године овај млади песник писаће поезију декадентних мотива и атмосфере, када ће настати и његова „Салома"[6] написана у терцетима, песма у којој читалац сусреће остарелу плесачицу коју раздиру кошмари и

[5] Иродијадина безимена ћерка помиње се у Новом завету у Јеванђељима по Матеју (14:1–12) и Марку (6:14–28). По мајчином наговору, угодивши Ироду плесом, за време прославе његовог рођендана (а пошто се заклео да ће јој поклонити све што пожели) од свог поочима и стрица затражила је главу Јована Крститеља, коју је и добила, на тањиру. Према хришћанском предању, Иродијадина освета последица је Јовановог моралисања о њеној удаји за Ирода, који је био брат њеног покојног мужа Филипа. Име Салома потиче из дела „Јеврејске старине" Јосифа Флавија (1. век н.е.).

[6] Песму је Бојић посветио загребачкој глумици Анчици Крниц која је својом улогом фаталне Вајлдове хероине занела београдску публику. О овом гостовању Хрватског народног казалишта у Београду писао је Милутин Бојић у *Дневном листу*, 6. јуна 1909. године (Бојић 1978в: 74–75).

сећања, што би могли да нестану само у новим уживањима, али њих нема јер је тело усахло, а лепота ишчезла. Управо тај „пар екселанс" декадентни мотив лепоте опадања и пропадања постаће и једна од жижних тачака Бојићеве уметности. Први стих његовог „Заљубљеног Давида": „Страст је закликтала на лешини Вере" могао би се узети и као мото целе епохе српске модерне у којој је уметност импресионистички и индивидуалистички коначно усмерена на чулни доживљај света и живот у садашњем тренутку. У том и таквом доживљају стварности долази и до поларизације на мушку и женску страну „оне апокалиптичке животиње која се зове човек"[7] – мушки принцип који значи окренутост држави, херојској жртви и надиндивидуалном интересу, и други, женски, вођен само чистим себичним еросом и од којег онај први, подложан кварењу, греху и искушењу, страда и пропада.

Тако је и слика Бојићеве Византије слика оне хиљадугодишње империје у којој је хришћанство у четвртом веку први пут постало државна религија, слика декадентног царства које је због унутрашњих разлога: раскоши, корупције, неслоге и разврата осуђено на пропаст, империје у којој је „страст закликтала на лешини вере". У јунацима овог круга песама, као и у историјским драмама, мало је херојског: и Милутин и цар Душан приказани су као развратници, не као племенити хероји већ као мали људи чији су поступци вођени завишћу и осветом, а критике нису поштеђени ни црквени великодостојници. У својим драмама, и у почетничкој *Деспотовој круни*, и у последњој написаној *Урошевој женидби*, бирају се они историјски хронотопи који тематизују пропадање српске државе, у првој српске деспотовине Бранковића, док друга хвата тренутак на силазној путањи Душанове владавине, тренутак у којем се и на двору најмоћнијег српског средњовековног владара ослушкују и последњи трзаји „Византа што стење".[8] Слика моћног Византа из *Краљеве јесени*,[9] артифицијелне раскоши механичког и технолошког а не духовног савршенства, слика оног сјаја и лепоте у којој се, по Андрићу, увек налази клица умирања и смрти, као да је дошла из западњачке традиције што води од Монтескјеа до Гибона, и нимало не личи на извориште духовности

---

[7] Шаљући своје песме у загребачки *Савременик*, у писму Јулију Бенешићу од 15. марта 1918. године, Црњански је написао: „Ја имам нажалост високо мишљење о књижевности и моје такозване 'патриотске' песме – никако нису за то да 'буде' и 'буне' – не снага мог народа не треба мастила, моје су песме те, почаст омладини нашој несретној која још верује у национализам и победу части у коју и ја верујем... Хоћу са тим песмама да покажем да је нами мушка страна оне апокалиптичне животиње што се зове човек исто толико важна као женска – коју су били већ више од столећа поставили идолом уметности" (Црњански 1996: 1152).

[8] Најмоћнији владар из династије Немањића приказан је у двоструком светлу: он јесте херој и војсковођа, али и развратник („Колико од њега чедност женска пати. / Кћи многога себра, роба и бољара / Постаде од њега ко девојком мати"). Осим приче о „нејаком" Урошу, коме су приче о ратовањима и освајањима досадне, и његовој жељи да се ожени женом у коју је заљубљен, а не да, као будући владар, ступи у договорени брак, драма носи и причу о заласку Византијског царства, чији ће пад бити казна због претеране раскоши и унутарњих међудинастичких борби – борби великаша што зарад ситних и личних интереса потпуно занемарују бригу о држави и њеним поданицима. („Краљ блиста у плашту модрог дамаскина, / У злату и сивом бисеру с Цејлона. / Краљица у плашту од камиље длаке, / У сјају јашпера, срме и циркона").

[9] Бојић није случајно одабрао баш краља Милутина, који је, осим што је ратовао са братом Драгутином и ослепео властитог сина, и двор и државу „византинизовао", изградивши институције и државно уређење по моделу моћне Византије.

српске средњовековне хагиографске и црквене литературе. Ту је чак и мит о златном дрвету на којем певају вештачке птице – мотив који налазимо и у чувеној Јејтсовој песми:[10]

ДИМИТРИЈЕ

Где зелени мрамор и ахат и опал
Блистају и гори сва у злату фреска
И струји дах мора мирисав и топал.
(Као да сања, сећа се Византа.)
Свечаности дворске!... Горди палатини
С капама од сребра крај џиновских врата,
Гарда с туникама где дршћу рубини,
А сав двор у велу модрога броката.
По поду ћилими од персијског платна.
И просуте руже и цвеће од нара.
Престо сав у сунцу, а два лава златна
Спавају крај ногу првог светског цара.
За престолом крст од злата и корала
И платан пун златних тица

[...]

Цар седа!
Ко светац под круном, што му чело збрала
Једва диже очи и уморно гледа...
А варвар посланик из Рима, Рагузе,
Млетака, Париза... да из свег тог блата
Гуштера, што глупо испред Папе пузе,
Осећа пред сјајем да га несвест хвата...
Миг један! ... Креће се низ точкова, справа
И меденим гласом почну химну тице,
Уз фанфара јеку груне лавеж лава,
А заслепљен варвар у прах пада нице...

И дијалог Данила и Симониде открива управо суштину оне поделе на мушку и женску сферу, поделе која ће тако дубоко обележити и филозофију и науку и уметност с почетка 20. века, у делима Арцибашева, Дејвида Херберта Лоренса, Ота Вајнингера, Унамуна и Освалда Шпенглера, али и српских и југословенских авангардиста Крлеже, Андрића и Црњанског:[11]

[10] У песми „Једрење у Византˮ Јејтсова опчињеност златном птицом која, стојећи на златној грани, својом песмом одржава моћног цара будним, и жеља песникова да и сам, одбацивши све природне облике, достигне вечност коју је већ освојио овај високо естетизован тренутак, иако мења вредносни предзнак, полази од истоветног погледа на Византију као на империју у којој владају материјализам и опасно разилажење са природом. Треба се, можда, овде сетити и кинеске бајке „Царев славујˮ, у којој се владар одриче праве птице када добије на поклон механичку направу од злата украшену драгим камењем. Тек када се вештачка птица поквари, он схвата вредност песме неугледног шумског славуја.

[11] Уочљива су поклапања у тематском и мотивском смислу (опозиција мушко-женско) код раног Крлеже и раног Црњанског. Крлежина драма *Салома* (иако је објављена много касније) у

ДАНИЛО

Ми смо као сунца што просипљу зраке,
Једнолика, пуста – горе сама собом.
Ми крећемо живот, реч, панцире лаке
И ми, извор моћи, постајемо робом,
И с трновим венцем смрт кад нас погребе
И прах заборава наша дела заспе,
Кајемо се што смо отисли од себе
Чашу среће, коју сам једном наспе
Господ свежим вином.

СИМОНИДА

Сад се чаша пени.
Чека те, испиј је...

ДАНИЛО

Ми пити не смемо.
За нас нису дани чежњиви и снени.
Рођени да зарад других сагоремо,
Ми, деца таштине, гладни среће, мремо.

СИМОНИДА

Ја живота тражим; дајте ми да живим!
За леш прикована, док ми недра пупе,
Зар да тражим искру под пепелом сивим
Краљевих очију што тамне и тупе?

[...]

Ја нећу ко бедни просјак да се грејем
На последњој искри зубље што се гаси.
Хоћу нове зубље да свуд пожар вејем
И легион звезда да ми љубав краси.

[...]

О, ти жртвуј срећу за вечна времена;
Ја за венац трња не дам киту крина.
Ја не желим вечност – ја сам само жена.

Данилове речи дефинишу оно што се код Милоша Црњанског назива „мушком тугом", коју је овај послератни авангардиста и класик српске књижевности тематизовао још у својим раним делима: драми *Маска* (1918),

---

ствари је последица исте фасцинације. И у причи „Адам и Ева" (како гласи и наслов Крлежине драме) Црњански помиње Вајлдову *Салому.*

Лирици Итаке (1919) и збирци *Приче о мушком* (1920). Писац чије је целокупно дело обележено овом модернистичком поларизацијом на свет женског и мушког, на напетост која се јавља између жеље за радошћу и чулне отворености према свету, испуњености самодовољног тренутка, са једне, и посвећености мушког елемента добробити нације и државе, будућности других, што захтева одрицање од личног, среће, па и самог живота, са друге, морао је пронаћи ослонца у песнику који је умро од туберкулозе у двадесет и петој години, не дочекавши крај Првог светског рата, када је смогао храбрости да узвикне:

О Балши, и Душану Силном, да умукне крик.
Властела, војводе, деспоти, беху срам.
Хајдучкој крви нек се ори цик.
Убици диште Видовдански храм!

Слави, и оклопницима, нек умукне пој.
Деспотица светих нек нестане драж.
Гладан и крвав је народ мој.
А сјајна прошлост је лаж
(„Спомен Принципу”)

[...]

Нисам ја за сребро ни за злато плако,
нити за Душанов сјај.
Не бих ја руком за царске дворе мако,
за онај блудница рај.

[...]

А шта је мени до велможа у свили,
са соколом у руци?
Отац ми је себар што на точку цвили,
а кћер ми глођу вуци
(„Војничка песма”)

Србину рођеном и одгајаном у енклавама Јужне Угарске, у којима се изумирање српског народа прикривало окошталим и испражњеним ритуалима, када су национална историја и митологија претворени у пуке кулисе, авангардисти Црњанском, као и пре њега Јовану Скерлићу, Византија као симбол статичности, непроменљивости и одсуства сваког напретка, испуњена декадентским садржајем, могла је изгледати веома пријемчива као мотив на крају једног рата чија класна обележја нису била толико видљива са ове друге стране где борба за опстанак није могла изгледати бесмислено. Згађен над поплавом епигонске поезије што је римовала и добовала о освети Косова, супротстављајући се миметичкој поетици својих претходника и њиховом „мајмунисању Париза”, као послератни песник, Црњански је у једном тренутку изједначио естетички и етички принцип сажето исказан у реченици: „Топола не зна за сонете” (Црњански 1999: 300). Међутим, иако је и касније,

тридесетих година 20. века, овај заговорник југословенства истицао да српска национална историја почиње са Карађорђем и да је рођена у сељачким устанцима, одржавање континуитета идеје о држави приписаће, ипак, Милош Црњански светосавској традицији и православној духовности.[12]

Са почетком Првог светског рата и Милутин Бојић напустио је критички тон и тематизовање „женских", индивидуалистичких узрока пропасти моћне Византије. *Његове Песме бола и поноса*, и када се наслањају на средњовековне и византијске мотиве, имају тон тихог, свечаног ламента („Молитва",[13] „Плава гробница"...) Општа пропаст у којој се нашла српска држава, српски народ и сам песник, (наговештена уводним цитатом из Корнеја („Рим није више у Риму; он је свуда где сам ја") не може се више исказати позивањем на византијске мотиве и теме: фатална жена сада је постала мајка која достојанствено оплакује своје синове-хероје који су се жртвовали зарад новог живота. У песми „Петровданска визија", старом краљу Петру, народном владару, приказује се сен деспота Ђурђа Бранковића која, поредећи своја и нова „последња времена," указује на суштинску разлику између сопствене усамљености и оданости којом се, у отпору непријатељу, као један држе уз свога вођу цео један народ и његова младост. Из те разлике рађа се вера у васкрснуће и обнову:

Ког имао сам, да мој дах замени,
Да створи бедем, уставу и гребен?
Два сина слепа што блуде к'о сени
И трећег – авет и леш непогребен.

А твоје стопе, твоју главу седу,
Крв твоја прати, набујала, врела:
За тобом песме младих дана греду
И блесак твога подмлађена чела.

И као вијор мачева се креће
За том младошћу што мами и коси
Јато орлова свежих, што полеће
И осмех зоре у очима носи.

---

[12] О Византији Црњански ће писати и у свом путопису по Италији (који је настао у пролеће 1921, а објављен тек 1930. године) и то износећи тезу о томе да италијанска ренесансна уметност (али и она која припада корпусу тзв. ране или прекинуте ренесансе из 12. и 13. века), није самоникла, већ да је у њој уочљив утицај византијске уметности.

[13] И код Бојића, као и у народној песми, Југовића Мајка не плаче, што је, по „видовданској етици" Ђуришевој и основа и врхунац њене моралне величине: „Тако их васпитала и на Косово их отпратила с благословом с вером у потребу голему борбе њихне па и смрти. Онима што су им живот дали славно се одужили још славније задуживши потомство. То је мајци утеха, то је најбољи мелем над љуту јој рану... Мајка Српкиња, племенита неимарка народне будућности, већа је од мајке родитељке... Попуштање и плач значи неопростив грех за савест њену национално васпитачку, срамотан и кукавички пад, тријумф Слабости, Неодлучности" (Ђурић 1914: 69, 71).

Обојици нам бол набора лица.
Слична је судба, но с другим свршетком:
Твој мучен народ поздравља Врбица,
А мој би награђен Великим петком.

Писац који је из рата изашао као „нова сенка" и који није стигао да лично упозна Милутина Бојића, успоставио је са песником „Плаве гробнице" чврсту везу, написавши своју чувену поему приликом посете Крфу, у лето 1925. године. Само деценију после велике трагедије, тамо није срео ни галије царске, а ни своју, сањану „Србију", већ само коров и чкаљ што прекрива српска гробља. Нова држава, настала на једном сну,[14] једва да је и почела да функционише, а већ је показала јасне знаке опадања и пропадања. У таквој атмосфери песник поратног итачког нихилизма, од тада непрестано у потрази за изгубљеним завичајем, чита писма свог сабрата коме је рат одузео радост и чији делови неодољиво подсећају на начин на који је банатски Србин у рату делио људе: не на победнике и побеђене, него на оне који су послати у рат да се жртвују, и оне друге који се „паре са њиховим женама":

> Док смо пловили кроз звездану ноћ, према далеком Крфу, читао сам писма Милутина Бојића, непозната и необјављена, која је писао са Крфа. Та су писма, боље од свих причања говорила о Крфу. Песник плаве гробнице нашег народа, представник читавог једног поколења, причао ми је сву ноћ на мору, непосредно и горко о Крфу.
>
> На жалост још није време да се слични документи објаве јавности.
>
> Весео, млад, леп, безбрижан, слављен, љубимац Београда, он је сасвим други у тим писмима. Са ванредним предосећањем ране смрти Он је осетио и све друге горчине крфске трагедије, а и комедије. Јасно и тужно припремала су ме та писма на путу.
>
> [...]
>
> Идем у војску, не могу овде више да издржим. Болујем и осећам да је неправда да видим све идиоте по Паризу, Лондону, Женеви, „храбре" синове Србије, који су тамо да подупиру жене. Мене не пуштају да идем да учим. Идем за Солун. Сиромах Емил Верхарен изгубисмо га пре три дана (Црњански 1995: 150–151).

Да је поживео и дочекао крај рата, можда би и Милутин Бојић певао другачију, послератну, итачку поезију о изгубљеном завичају, пре него што би успео да пронађе ону Византију која ће за песнике између два рата, а нарочито за оне после друге велике светске ратне катастрофе опет добити вредност окриља и духовности.

ЛИТЕРАТУРА

Бојић 1978: М. Бојић, *Драме*, Сабрана дела Милутина Бојића књ. 2, Београд: Народна књига.

Бојић 1978а: М. Бојић, *Поезија*, Сабрана дела Милутина Бојића књ. 1, Београд: Народна књига.

[14] Амос Оз изјавио је једном приликом да је Израел једина држава која је настала из сна, а не из пуке потребе. Погрешио је, постојала је, на Балкану, још једна, која је настала из сна и коју је држао сан о јединству југословенских народа. Недовољан да је и сачува.

Бојић 1978б: М. Бојић, *Проза I*, Сабрана дела Милутина Бојића књ. 3, Београд: Народна књига.
Бојић 1978в: М. Бојић, *Проза II*, Сабрана дела Милутина Бојића књ. 3, Београд: Народна књига.
Винавер 1971: С. Винавер, Скерлић и Бојић, *Чувари света*, Нови Сад/Београд: Матица српска/СКЗ.
Ђурић 1914: М. Ђурић, *Видовданска етика*, Загреб: Српско академско друштво Његош.
Прац 1974: М. Прац, *Агонија романтизма*, Београд: Нолит.
Христић 1987: Ј. Христић, „Драме Милутина Бојића" у: М. Бојић, *Изабране драме*, Београд: Нолит.
Црњански 1993: М. Црњански, *Лирика*, Дела Милоша Црњанског I/1–4, Београд/Lausanne: Задужбина М.Ц./БИГЗ, СКЗ/L'AGE D'HOMME.
Црњански 1995: М. Црњански, *Путописи II*, Дела Милоша Црњанског IX/20, Београд/Lausanne: Задужбина М.Ц./БИГЗ, СКЗ/L'AGE D'HOMME.
Црњански 1996: М. Црњански, Писма Бенешићу, *Књижевност*, бр. 9–10.
Црњански 1999: М. Црњански, *Есеји и чланци*, Дела Милоша Црњанског X/21, Београд/Lausanne: Задужбина М.Ц./БИГЗ, СКЗ/L'AGE D'HOMME.

Gorana S. Raičević

GLORIOUS PAST IS BUT A LIE: MILUTIN BOJIC AND MILOS CRNJANSKI

(Summary)

The essay deals with the impact of the authors and ideas of European decadence on the work of two Serbian writers – Milutin Bojic (1892–1917) and Milos Crnjanski (1893–1977) – which make their comprehension of the Byzant (at least in one segment, with different motives respectively) more like the one seen "under Western eyes" than like the vision of the Byzantine empire of contemporary authors who looked up to the Serbian medieval past as a base for the concept of Yougoslavism.

821.163.41.09

Małgorzata FILIPEK*
Uniwersytet Wrocławski
Wrocław

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ГОРДАНА ЋИРЈАНИЋ И ДЕЛО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се истиче утицај М. Црњанског на стваралаштво савремене списатељице Г. Ћирјанић и налазе се трагови присуства аутора *Дневника о Чарнојевићу* у њеним делима. Слична животна искуства (емиграција, писање на страном језику) допринела су многим аналогијама у стваралаштву оба аутора. Оба аутора се баве сличном тематиком, на сличан начин приступају стварности и питањима књижевности (нпр. аутобиографизму, жанру) и прелазе у својим делима границе реалног, примењујући слична поетска средства.

Кључне речи: Ћирјанић, Црњански, путовање, Шпанија, романи, аутобиографија, документ, симбол, суматраизам, Београд.

У опусу Гордане Ћирјанић, ауторке песама, приповедака[1] и романа[2] видљиви су трагови дела великана српске књижевности. Присуство Иве Андрића препознатљиво је у збирци приповедака *Веласкезовом улицом до краја.* Насловна улица подсећа на мадридску адресу југословенског конзула, чију је „сен по Шпанији" (Ћирјанић 1995: 32) пратила Г. Ћирјанић током свог службеног путовања 1983. Веза са Андрићем наслућује се такође у књизи приповедака *Вечност је, кажу, дугачка*, где се насловна „вечност" приказује уз присуство неког духа, налик на Андрићев циклус *Кућа на осами*, где су „плодови уобразиље [...] створили [...] засебан свет [...] супротстављен стварноме" (Палавестра 1992: 114). Од Андрића је преузела Г. Ћирјанић неке наслове појединих приповедака (нпр. „Ђоркан и Швабица", „Знакови") из збирке *Каприци и дуже приче*, а име нобеловца помиње се *expressis verbis* у приповеци „Нуњес де Балбоа". Приповетке из ове књиге биле су објављене раније као прилог месечнику „Софија" под насловом „Људи говоре", који је

* margo115@wp.pl

[1] Г. Ћирјанић је ауторка следећих књига приповедака: *Веласкезовом улицом до краја* (1996)*; Вечност је, кажу, дугачка* (2005); *Каприци и дуже приче* (2009); *Кад сване, разлаз* (2012).

[2] Романи чија је ауторка Г. Ћирјанић: *Претпоследње путовање* (2000)*, Кућа у Пуерту* (2003), *Оно што одувек желиш* (2010).

„позајмљен" од Растка Петровића[3] за кога је „жива реч [...] постала [...] основна стварност људска" (Петровић 2000: 84)[4].

Ипак, најзначајнији у књижевном опусу Гордане Ћирјанић су трагови присуства лика и дела Милоша Црњанског. Инспирација личношћу и стваралаштвом овог аутора манифестује се у остварењима савремене списатељице на различите начине – она је присутна у културном (шпанском) контексту њених остварења, у прекорачавању просторно-временских граница, што личи на суматраизам Црњанског, у брисању граница реалности и фикције, као и у прекорачавању граница књижевних жанрова.

Пишући о улози Црњанског, Г. Ћирјанић истиче да је са њеним „одласком у Шпанију, и останком" (Ћирјанић 2002: 107) имала везе аутобиографско-мемоарска књига *Код Хипербореја̨ца*. Утицај на ауторкин живот и рад имала су такође нека писма Црњанског, као и „визија његових седих власи заосталих у каквој прочитаној књизи или [...] рукопису" (Ћирјанић 2002: 107). Из поеме Црњанског „Ламент над Београдом"[5] списатељица је сазнала за постојање Финистер (Finisterre). Он чини један део хиљадугодишњег „Сантјаговог пута" који се завршава у галисијском граду Сантјаго де Компостела, где се налази, према легенди, гроб Св. Јакова, о чему Ћирјанић говори у тексту „Сантјагов пут" (*Писма из Шпаније*). У тексту „Лепити тапете", једном делу *Нових писама из Шпаније*, Ћирјанић се надовезује на *Роман о Лондону* и његовог главног јунака. Како Рјепњин, тако и аутор *Романа о Лондону*, присутни су такође у роману *Оно што одувек желиш*, чији је главни лик – Слободан, творац ријалити програма и обожавалац књига, који је у младости себи постављао питање, на „које је Рјепнин, то јест Црњански, помагао да донесе [...] одлуку" (Ћирјанић 2010: 10).

Списатељица, коју је повезала са Црњанским фасцинација Шпанијом и шпанском културом, разматра и анализира „шпанске теме" сагласно правилу да писац „треба да дуби по оном терену који најбоље познаје" (Ћирјанић 2009: 184). Она то ради налик на аутора *Сеоба* који „сваку сензацију свог професионалног или интимног искуства обликује писањем, показујући да је његов живот непрекидно улазио у његово дело" (Џаџић 1995: 118).

Вишегодишњи боравак у Шпанији омогућио је ауторки да добро упозна ову земљу и проблеме њених становника. Резултат боравка на Пиринејском полуострву јесте, осим две збирке дописа: *Писма из Шпаније* (1995) и *Нова писма из Шпаније* (2002), шпански контекст многих приповедака и три романа. Дописи из Шпаније одмах упућују читаоца на путописно-репортажне текстове Црњанског из циклуса – *У земљи тореадора и сунца* (1933) и *У Шпанији 1937* (1937).

Уколико је Г. Ћирјанић слала дописе из „земље тореадора и сунца" да би одржала „контакт са домовином, са језиком, са пријатељима и колегама" (Ћирјанић 1995: 7), М. Црњански је вршио дужност дописника *Времена* кад

[3] „О Каприцима" у: Г. Ћирјанић, *Каприци и дуже приче,* Београд 2009, 195.

[4] М. Богдановић, „Људи говоре", у: Р. Петровић, *Људи говоре*, Београд 2000, 83–84.

[5] М. Црњански, „Ламент над Београдом", у: М. Црњански, *Одабрани стихови*, Београд 1972, 86.

је у мају 1933. године „влада сењора Азање позвала 26 новинара са разних страна света, да им покаже како је у Шпанији" (Црњански 1995: 483) и 1937. године, кад је допутовао из амбасаде Краљевине Југославије у Берлину да пише извештаје о грађанском рату са Франковог подручја.

Извештавајући из Шпаније, М. Црњански и Г. Ћирјанић описивали су актуелна збивања, коментарисали друштвено-политичка питања, интервјуисали познате људе[6]. Суочивши се са тамошњом стварношћу, писци су посматрали ствари и појаве другачије од туриста. Они су обраћали пажњу на неразрешене проблеме у држави, покушавајући да нађу одговор на питање о правој слици Шпаније, која у колективној свести странаца асоцира на сунце, музику, вино и борбу са биковима и оставља осећај земље „безбрижног живота, лаког уживања" (Црњански 1995: 478). Црњански истиче беспослицу и сиромаштво, Ћирјанић помиње расизам, наркотике, финансијске малверзације, иако не заобилази и назнаке побољшавања ситуације проузроковане уласком земље у Европску унију.

За разлику од М. Црњанског који додељује много места сликовитом пејзажу и архитектурним знаменитостима, Ћирјанић, пре свега, привлаче људски проблеми. Везу са Црњанским налази списатељица пратећи на свом путу по Шпанији трагове овог писца. Једна од таквих заједничких тачака било је подсећање на шпанског писца, политичара, филозофа Мигела де Унамуна (1864–1936). Гордана Ћирјанић посећујући његову кућу у Саламанки, која је постала узор организаторима фондова центра за документацију Задужбине Иве Андрића, тражила је у њој доказе познанства аутора *Сеоба* са Унамуном који је био заинтересован за српску књижевност и културу, о чему је већ писао Црњански у есеју „Трагедија Мигела де Унамуна"[7].

Утицај аутора *Дневника о Чарнојевићу* на књижевно дело Г. Ћирјанић видљив је у начину грађења радње романа *Кућа у Пуерту*. Аутори оба дела уводе читаоца „у свет емоција, рефлексија о друштвеним појавама, историји и људској природи" (Ћирјанић 2007: 237) [8]. Оба романа чине сусрет интимне приче са историјом, сплет језика и култура, судар различитих људских судбина. Јунаци оба романа потичу из различитих земаља, говоре различите језике (код Црњанског то су српски, немачки, италијански, пољски; код Ћирјанић – српски, шпански, португалски, италијански), а њихове судбине повезане су са историјским збивањима и друштвено-политичким променама, као што су били Први светски рат, настанак Друге републике у Шпанији, грађански рат, распад СФР Југославије, бомбардовање НАТО-а.

Положај главних јунака *Дневника о Чарнојевићу* и *Куће у Пуерту* евоцира низ успомена, на некадашњи миран живот, на чланове породице, историјску прошлост земље. Главни ликови посредством успомена путују у прошлост. Код Петра Рајића ове успомене изазивају болест и боравак у болници.

---

[6] М. Црњански разговарао је са Мануелом Азањом, са Мигелом Унамуном; Г. Ћирјанић са писцем и новинаром Хосеом Антонием Новаисом, са песником Рафаелом Албертијем итд.

[7] М. Црњански, „Трагедија Мигуела де Унамуна", у: М. Црњански, *Есеји*, Нови Сад 1991.

[8] Г. Ћирјанић, „Интимна мапа света", *Кораци. Часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 9/10 (2007), 237.

Дневник о Чарнојевићу, који чини исповест једног болесног ратника, почиње причом „о миру сред ратног кошмара" (Џаџић 1995: 76). Петар Рајић избегава вредносни суд „о појавама живота, пре свега самог рата, из чијег жаришта пише своју исповест меланхоличног и незаинтересованог учесника" (Џаџић 1995: 74). У роману Црњанског приказује се Рајићева прошлост, „краткотрајне радости и напади меланхолије које се преплићу са ратном садашњошћу. У успоменама појављују се слике из детињства, Рајићева породица, жене у које је био заљубљен" (Џаџић, 1995: 76).

Полазну тачку *Куће у Пуерту* чини мисао о продаји старе куће након ауторкине одлуке о повратку у своју земљу неколико година после смрти мужа – писца и новинара Хосеа Антониа Новаиса (1926–1993), што изазива сећања у којима централно место заузима породица – супруг Хосе Антонио, његова мајка Хулита, отац Хоакин Тексеира, бака Валентина и деда Еузебио. Важну улогу одигравају и сећања на јунакињине родитеље, деду Риста и баку Ђурђу.

На јунаке оба дела утицај су имали преломни историјски и политички догађаји – Први светски (код Црњанског), а код Ћирјанић шпанско-амерички рат за Кубу 1898. године, диктатура (1923–1930) генерала Мигела Примо де Ривере (1870–1930), почетак и крај Друге републике (1931–1939), Шпански грађански рат (18. јул 1936–1. април 1939), Франков режим (1939–1975), Други светски рат, настанак и распад СФРЈ, рат у Босни и бомбардовање Србије и Црне Горе у пролеће 1999.

Како у *Дневник о Чарнојевићу*, тако и у *Кућу у Пуерту* уграђена су сећања на рат. У рату учествује Петар Рајић – ратник у аустроугарској војсци, деда Ристо из *Куће у Пуерту* који је у младости ратовао на Солунском фронту и Ђовани Пасери – италијански добровољац у зараћеној Шпанији. Аутори описују страхоте рата и тумарања јунака по ратиштима. Петар Рајић, лежећи у болници, помиње своја искуства на фронтовима и у рововима Галиције. Ђовани Пасери, звани Бруно, описује епизоде из зараћеног Мадрида, где „гранатирање и бомбардовање [...] било је редовније него дневни оброци" (Ћирјанић 2003: 339), приказује призоре са бојишта, многе битке, смрт пријатеља и „отпор на Ебру" (Ћирјанић 2003: 382), најдужој и најкрвавијој бици.

Ратови (Први светски, Шпански грађански) су одредили животне путеве главних јунака *Дневника о Чарнојевићу* и *Куће у Пуерту*. Учешће у рату утицало је на њихову личну судбину, удаљило их је од породице – Петра Рајића од родне Војводине, мајке, жене, тетака. Браниоци Друге републике били су приморани да након Франкове победе напусте Шпанију и своје најближе (Хоакин жену и сина – Хосеа Антониа; Ђовани браћу која су остала у Мусолинијевој Италији). Ни М. Црњански, који је боравио на територијама Франкових присталица, ни Г. Ћирјанић, која је описала ситуацију код републиканаца, не теже да дају објективну слику ратних догађаја.

У делима М. Црњанског и Г. Ћирјанић интересантан је однос аутора према аутобиографији, форми која приказује догађаје повезане са ауторовим личним искуством (Поповић 2007: 63). Приступ властитој биографији манифестује се у спрези између факата и фикције у субјективној визији, која може да се прихвата као истина.

„Кад је аутобиографија прва књига непознатог писца, то чак и кад у њој говори о себи, то недостаје му тада онај чинилац реалности у облику ранијих, фикционалних текстова, који су неопходни да би се конституисао [...] аутобиографски простор" (Лежен 2007: 32). Аутобиографски подаци налазе се у текстовима оба аутора о Шпанији, коју су упознали, али и у другим њиховим делима.

У *Дневнику о Чарнојевићу* смештена су многа ауторова ратна искуства. *Итака и коментари* садрже податке о детињству, младости и судбини Црњанског-ратника и зато чине „аутобиографски простор" (Лежен 2007: 32) у чијем оквиру читалац може да интерпретира овај роман Црњанског као књижевно дело са елементима аутобиографије, а не као потпуну фикцију. У *Роману о Лондону* „има аутобиографског, али изврнуто" (Црњански 1992: 313), јер аутор сматра да „романописац [...] не треба да описује верно, али мора реално да говори о ономе што се догађало" (Црњански 1992: 313). О *Роману о Лондону* Црњански каже: „Нисам желео да покажем све страшне околности у којима сам живео, у којим сам [...] био [...] жив сахрањен" (Црњански 1992: 315).

„Аутобиографски простор" чине и подаци које Г. Ћирјанић укључује у своје записе[9], приповетке[10] и романе. Ауторка тврди: „све што о себи хоћу да кажем, пише у мојим књигама" (Ћирјанић 2009: 147). Ставља у њих – прво путовање на Пиринејско полуострво, брак са Хосеом Антонием, новинарски рад, живот чланова породице, недоумице у вези са националним идентитетом ћерке, сусрете са комшијама, битне политичке догађаје, итд.

„Питање аутобиографије треба разматрати у односу на *име* [...]. Постојање особе коју зовемо аутором, обухвата [...] презиме које у тексту чини [...] неоспорив знак вантекстуалне стварности, знак стварне особе" (Лежен 2007: 31–32). Аутобиографија као прича о животу аутора подразумева истоветност имена аутора, приповедача и јунака (Лежен 2007: 33).

Ни М. Црњански у *Дневнику о Чарнојевићу,* ни у *Роману о Лондону*, ни ауторка *Куће у Пуерту* не употребљавају у овим делима своја имена, избегавајући на тај начин опсесивну аутобиографичност. Иако Црњански тврди да је његова биографија у романима, зна се да „Петар Рајић није Милош Црњански него књижевни јунак Милоша Црњанског" (Џаџић 1995: 73). Црњански не наводи своје лично име, већ додељује јунаку *Дневника* име Петар Рајић

---

[9] Аутобиографски елементи уочљиви су у текстовима: „Ла Пасионарија", „Наша мала Јуца", „Један дан у избеглиштву", „Најтежа вест", „Откривање писца: Размицање идеолошких наслага", „Памћење је гориво за лет III". Упор. Г. Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, Нови Сад 1995. У *Новим писмима из Шпаније* аутобиографске податке садрже следећи текстови: „Белен", „Претпоследњи сан", „Еустахије, потказивач", „Мексикански сомбреро", „Ваша преузвишености господине докторе", „Душа ни на небу ни на земљи", „Путовање у Гибралтар", „Лепити тапете", „Јаз", „У потрази за вешћу", „Вино у крви", „Пут ка олакшању", „Црна кутија", „Трагична кривица", „Ни овде ни тамо". Упор. Г. Ћирјанић, *Нова писма из Шпаније*, Београд, 2002.

[10] Аутобиографски мотиви налазе се у следећим приповеткама: „Поклони" (из *Вечност је, кажу, дугачка*); „Мој мали жути речник" (из *Веласкезовом улицом до краја*); „Дан", „Нуњес де Балбоа", „Смисао за оријентацију", „Испуњене жеље", „Крута необавезност", „Језик шаљивџија", „Освојити слободу", „Чаврљања на небу", „Варијација на тему идентитета" (из *Каприци и дуже приче*).

и уводи лик Чарнојевића чија лутања по свету, заједно са Рајићевим тумарањима по бојиштима и рововима Галиције током Првог светског рата проширују просторне оквире романа. Иако је живот аутора *Романа о Лондону* у британској престоници личио на судбину јунака романа: „Био сам тамо у сутерену света, док су изнад мене корачали људи и жене" (Црњански 1992: 315), Црњански каже: „Иза фабуле *Романа о Лондону* не стоји мој живот [...] У роману има нешто од мојих искустава, али је ипак реч о туђим животима" (Црњански 1992: 182).

Име Г. Ћирјанић, такође, не наводи се у *Кући у Пуерту*; ипак, списатељица открива себе као ауторку књижевних дела у приповеци „Варијација на тему идентитета", где једна Гордана Ћирјанић која је „објавила неку *Кућу*..." (Ћирјанић 2009: 192) прича са својом познаницом или, припремајући се за путовање у Шпанију, пакује у кофер роман „на чијим корицама је силуета црног бика" (Ћирјанић 2002: 134).

„Идентитет приповедача и главног јунака манифестује се најчешће употребом граматичког облика првог лица" (Лежен 2007: 24). Начин избегавања аутобиографичности јесте замењивање субјективног модела нарације у првом лицу приповедањем у трећем лицу које се користи знатно ређе (Поповић 2007: 64). Тако је Црњански учинио у *Роману о Лондону* користећи приповедање у трећем лицу. Поступак избегавања Ich-форме примењује и Г. Ћирјанић у *Кући у Пуерту* стварајући ликове своје свекрве Хулите, свекра, деде Еусебиа, свог деде Риста итд. У роману *Претпоследње путовање* ауторка такође мења приповедачку перспективу. Приповедачи су јунак Алекса и његова жена Долорес, као и наратор који посматра са стране живот овог брачног пара. Нарацију у првом лицу ауторка напушта у приповеткама у којима описује свој некадашњи живот у Шпанији, али користи тзв. Du-форму која временски дистанцира приповедачицу од збивања која се описују. „Изашла си из аутобуса [...] са два кофера [...]. Оставили су те у улици Алкала [...] у којој ћеш [...] живети [...], засновати породицу" (Ћирјанић 2002: 7); „Сећаш се како су ти говорили, док си живела тамо (...) да имаш златне руке" (Ћирјанић 2009: 9) итд.

Читајући текст аутобиографске природе читалац воли да изиграва детектива и да прати разлике (Лежен 2007: 36) које могу да учине од књижевног дела својеврсну „варијацију на тему аутобиографије", као у случају *Претпоследњег путовања*, где ауторка уводи јунака (мушкарца) пореклом из Србије који се жени Шпањолком. Иако ауторка мења пол главног јунака, ипак читалац, ослањајући се на детаље из ранијих записа из Шпаније, поистовећује ауторку са јунаком романа.

Ако је циљ књижевности да увери читаоца у истинитост онога што се приповеда, онда је „документ" најсигурнији начин за постизање утисака истинитости и уверљивости. Писци, уводећи у своја дела „документе" – мемоаре, дневнике, белешке, писма, записе, новинске вести, друга књижевна и некњижевна дела – поигравају се на тај начин конвенцијом документарног дела (Поповић 2007: 63–64).

Иако Црњански, пишући роман *Сеобе* користи мемоаре пуковника Симеона Пишчевића, а његова *Итака и коментари* садржи „белешке које имају [...] мемоарски карактер" (Црњански 1992: 87), ипак у *Дневнику о Чарнојевићу* писац се поиграва конвенцијом документарног дела, као и конвенцијом жанра. То је већ учинио и у *Лирици Итаке*, где се жанровске одреднице у насловима, као „ода", „химна" итд. не поклапају са садржајем песама. Слично Црњанском, Г. Ћирјанић поиграва се жанром „писма" у путописним записима из Шпаније (*Писма из Шпаније и Нова писма из Шпаније*), вероватно по узору на Црњанског и његова *Писма из Париза* која су лишена основних одредница – адресата и датума. Наслов микроромана Црњанског наговештава присуство „документа" – дневника, тј. записа у којем се тачно и веродостојно приказују догађаји у одређеним краћим временским размацима (Поповић 2007: 149). Наслов романа, који садржи реч „дневник", сугерише постојање неких редовних записа и догађаја из личног живота насловног јунака – Чарнојевића, који у ствари није главни јунак него јунаков двојник. „Прича о Чарнојевићу" подразумева постојање особе са личном биографијом. Ипак, у роману Црњанског, дневник као својеврсни документ, који поседује особену друштвено-историјску вредност и тежи ка документарности (Поповић 2007: 150), не постоји. Овај непостојећи „дневник" уверодостојава Рајићеву причу, допуњује Рајићеву личност, показује Рајићеве тежње, аспирације, проширује просторне оквире романа, сагласно концепцији суматраизма.

Гордана Ћирјанић користи документе као што су „крштенице и умрлице, и пасоши и дипломе" (Ћирјанић 2003: 9) из куће у градићу Пуерто де Санта Мариа у Кадиском заливу. Ауторка уводи у роман одломке из Новаисових дела – нпр. песму из збирке *Nocturnos* (1947), приче из збирке *Calle de Reloj* (1950), разгледнице које је послао Ђовани из Италије, Хосеов новински чланак, репортажу поводом педесете годишњице избијања Шпанског грађанског рата из мадридског часописа, одломке из *Старог завета*. У роман је укључен Унамунов сонет „Es una antorcha esta palmera" и писмо рођаку у Јоханесбург из времена бомбардовања Београда 1999. Ипак, најважнији документи су Хоакинова писма жени и сину Хосеу из Бразила, и пре свега, рукопис италијанског добровољца Ђованија Пасерија. Ипак, код Ћирјанић ови „документи" – писма и рукопис – на португалском и италијанском, не наводе се ни у оригиналној језичкој верзији, ни у целини, само се „препричава" њихов садржај.

Ова два „документа" (непостојећи дневник из романа Црњанског и рукопис италијанског добровољца) утичу на структуру *Дневника о Чарнојевићу* и *Куће у Пуерту*, јер они чине својеврсне „засебне делове" у њиховој структури. У случају дела Црњанског то је Рајићева „прича о Чарнојевићу" којој припада, као што знамо, само 13 страница. У оквиру романа овај прави „дневник о Чарнојевићу" јесте прича о путу, покрету и простору, која проширује просторне и временске границе дела и допуњује личност главног јунака – Рајића.

У *Кући у Пуерту* овај „додатни део", уграђен у структуру романа, чини рукопис италијанског добровољца у Шпанском грађанском рату, „књижица

успомена из Шпаније" (Ћирјанић, 2003: 234) – *La vita mía* коју је Ђовани Пасери написао 1982. године. Ђовани се, слично Чарнојевићу, такође креће различитим просторима. Он је због економских услова и ширења фашизма напустио родни градић у Италији, а кад је сазнао да је у Шпанији избио рат, одлучио је да преко Француске оде да се бори за идеале Републике, а након рата настанио се у Швајцарској. Хосе Антонио Новаис и његова супруга упознали су бившег борца који је допутовао у Мадрид на педесету годишњицу избијања рата.

Један од важних подухвата које користе ови аутори у својим делима јесте прекорачење граница између реалног и имагинарног. На почетку јунак *Дневника о Чарнојевићу* бежи од стварности у имагинацију којом открива једини свет који га интересује. Петар Рајић определио се „за човека акције, али не акције усмерене ка мењању живота или света, него као имагинарног освајања плаветних даљина и урањање у бездан ваздуха и неба" (Џаџић 1995: 79). Лик Чарнојевића такође „измиче следу реалних догађаја". Чарнојевић „нема ослонаца на земљи ни по идејама које исповеда, ни по лепоти коју уочава и прихвата, ни по општем ставу према животу, чак ни по физичком изгледу" (Џаџић 1995: 84). Он је „хипнотична сањалица која је у ствари личност у личности Петра Рајића" (Џаџић 1995: 77). Рајићев двојник је један од првих отелотворења идеје суматраизма, он „јури пространствима за увек плављим небом, за утешним водама, за обалама нигдине, ширећи своју меланхолију и своју луду веру да је све у вези, да све има одјек, осмех његов и биљка са оне стране океана" (Џаџић 1995: 76).

Г. Ћирјанић у роману *Кућа у Пуерту* такође негира временске и просторне условљености, спајајући реализам са фантастиком, у чему личи на суматраистичку идеју у којој се повезују удаљени простори и темпоралне равни по којима се крећу јунаци. Ауторкина уобразиља чини да се повезују географски простори (Балканско и Иберијско полуострво) и временске димензије. У роману се приказују невидљиве и тајне везе у свету – нпр. боравак Хосеа Антониа у Београду девет месеци пре рођења његове будуће супруге; разговор приповедачице са својим свекром Хоакином који је умро пре њеног доласка у Шпанију или њен сусрет са већ покојним писцем Жаком Превером (1900–1977), итд.

Обома ауторима блиско је искуство живљења у иностранству. Црњански који је пре Другог светског рата много путовао по Југославији и по Европи, а након избијања рата отишао из амбасаде у Риму, преко Лисабона, у Велику Британију, где је остао до 1965. године, пише: „Ја сам од 1935. живео у иностранству, непрекидно, па је то морало утицати и на мој рад у нашој књижевности. Битно: у то време настало је познавање страних језика, начитаност, многа искуства у страном свету" (Црњански 1992: 75).

Искуства живљења у туђини описује Г. Ћирјанић у песми „На туђем језику":

На туђем језику хлеб једем. Тортиљу [...] / На туђем језику љубав водим. [...]./

> Te quiero. Te amo. Te adoro [...] / На туђем језику чеду живот подарих. [...] / На туђем језику смрт упознајем. [...] / На туђем језику зле вести о дому примам [...] / Само још не умем на туђем језику да се сећам"[11].

У овој песми списатељица је спојила најинтимнија искуства људског (женског, свог) живота са судбином своје земље, јер у „шпански део" њене биографије спадају и догађаји везани за рат у Босни и распад Југославије. „Осамдесетих година [...], често сам негодовала што се у штампи ретко појављују вести о мојој земљи. Хосе Антонио [...], умиривао ме је [...]: „Кад нема вести, то је добра вест". Деведесете године грубо су потврдиле истинитост ове изреке" (Ћирјанић 2002: 123).

Црњански и Ћирјанић сарађивали су са страним новинама – Црњански са јоханесбуршким листом *El Economist*, а Ћирјанић са мадридским *Villa de Madrid*. Они су пробали такође да стварају на страним језицима своја књижевна дела. М. Црњански, живећи у британској престоници, почео је да пише роман које је био готов за штампу већ 1947., а објављен је тек 1971. у Југославији. „Још у Лондону сам почео да пишем, на енглеском, *The Shoemakers of London (Шустери Лондона)*. Требало је да књига тамо буде објављена, али су ми неки пријатељи [...] саветовали да сачекам [...]. Није лако странцу да напише на енглеском, поготову, роман" (Црњански 1992: 186). Неке приповетке Г. Ћирјанић (нпр. „Пут ка савршенству", „Hilo", „Телесни сокови", „Ветар", „Мој мали жути речник") настале су „из мука двојезичности" (Ћирјанић 2005: 7), она их је првобитно написала на шпанском, а затим сама превела на српски.

Искуство путовања чини битну раван у животу оба аутора и јунака њихових дела. „Путујем – дакле јесам – гесло је човека у делима Црњанског" (Џаџић 1995: 94). Ћирјанић сматра да њен живот сачињавају „Шпанија и Херцеговина и Београд, и Италија Ђованија Пасерија" (Ћирјанић 2003: 170), а боравак у Шпанији, као и повратак у земљу, означавао је „у Београду сећати се Шпаније. У Шпанији, сећати се Београда" (Ћирјанић 1995: 216), што је проузроковало честа путовања. Код Црњанског пут је такође био „нужност и обавеза бића" (Џаџић 1995: 94), а сваки од његових јунака могао би рећи: „Настојим да будем тамо где нисам, јесам тамо где не желим да будем и где нећу да останем" (Џаџић 1995: 94).

Оба писца описују стварност служећи се симболима – неба, светлости, ваздуха, воде. Код Црњанског опседнутост небом предочена је као „невидљива веза физичког бића [...] и плавог небеског бескраја" (Џаџић 1995: 78). Прихвативши симболику неба, аутор је насловио циклус својих путописа по Југославији – *Наша небеса*. У поеми „Ламент над Београдом" дошла је до пуног изражаја митологија висина и светлости (Џаџић 1995: 128). Ћирјанић је донела одлуку о повратку у Београд „под ведрим небом, у улици Луна" (Ћирјанић 2002: 67), а симболику места у којем је живела у Шпанији објашњава у два романа на сличан начин. Алекса из *Претпоследњег путовања*

[11] Г. Ћирјанић, „На туђем језику" (http://www.diwanmag.com.ba/arhiva/diwan15_16/sadrzaj/sadrzaj15.html, dn. 08-11-09).

размишља овако: „Живимо у улици 'Небо', крај 'воде заборава'. [...] Ко је изабрао за нас Пуерто де Санта Мариа? Ми сами? Не верујем" (Ћирјанић 2000: 174). Јунакиња *Куће у Пуерту* из своје куће види Кадиски залив и ушће реке Гуадалете. Ни она не може да верује да је место „на Обали светлости, у Улици Неба, крај Воде заборава" (Ћирјанић 2003: 442) случајно. Назив улице (Небо) и место, где се налази кућа (*Costa de la Luz* – Обала светлости), као и „вода заборава" (митолошка река – Стикс који се помиње и у контексту смрти јунака *Романа о Лондону*) асоцирају на небеса и лет према сунцу из поеме „Ламент над Београдом".

Интимна мапа света Црњанског и Ћирјанић богата је топонимима, али нарочито место на овој мапи заузима Београд. За Црњанског Београд то је „варош која [...] говори утеху" (Црњански 1992: 92). Своју удаљеност од Београда писац користи тако што овај град претвара у неко идеално место, „простор среће, са истом оном завичајном носталгијом" (Цаџић 1995:130), а у „Ламенту над Београдом" супротставио је многа места у којима је боравио (Јан Мајен, Хвар, Шпанију, Лисабон и Финистер) граду на Сави и Дунаву који посматра као град сунца и наде; слично и Г. Ћирјанић за коју живот „нигде другде сем у Београду не би био могућ" (Ћирјанић 2009: 42).

ЛИТЕРАТУРА

Црњански 1995: М. Црњански, *У земљи тореадора и сунца*, у: *Дела Милоша Црњанског*, VIII, Београд.

Црњански 1992: М. Црњански, *Испунио сам своју судбину*, Београд

Црњански 1994 : М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Земун.

Ћирјанић 1995: Г. Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, Београд.

Ћирјанић 2000: Г. Ћирјанић, *Претпоследње путовање*, Београд.

Ћирјанић 2002: Г. Ћирјанић, *Нова писма из Шпаније*, Београд.

Ћирјанић 2003: Г. Ћирјанић, *Кућа у Пуерту*, Београд.

Ћирјанић 2007: Г. Ћирјанић, Интимна мапа света*, Кораци. Часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 9/10.

Ћирјанић 2009: Г. Ћирјанић, *Каприци и дуже приче,* Београд.

Ћирјанић 2010: Г. Ћирјанић, *Оно што одувек желиш,* Београд.

Цаџић 1995: П. Цаџић, *Повлашћени простори Милоша Црњанског,* Београд.

Лејеун 2007: P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii,* tłum. zbiorowe, Kraków.

Њежић 2003: Т. Њежић, Интервју са Горданом Ћирјанић: Небеса једини прави сведок, Блиц, 02.10.03 (www.knjizara.com/pls/sasa/knjizara.text?tid=19488 (10-08-15)).

Палавестра 1992: П. Палавестра, *Књига о Андрићу*, Београд.

Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд.

Малгоржата Филипек

ГОРДАНА ЧИРЯНИЧ И ТВОРЧЕСТВО МИЛОША ЦРНЯСКОГО

(Резюме)

В этой статье анализу подвергается влияние М. Црнянского на творчество Горданы Чирянич. Это влияние наблюдается в тематике (Испания, война, автобиографические детали) и структуре произведений. Оно видно тоже в способе восприятия света, в котором существуют таянственные связи, согласно теорији суматраизма.

821.163.41.09-31 Десница, В.

Слађана В. ЈАЋИМОВИЋ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СУКОБ РАЗЛИЧИТИХ КУЛТУРА У МЕТЕЖУ ИСТОРИЈЕ – *ЗИМСКО ЉЕТОВАЊЕ* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

У раду се тумаче поједини аспекти првог романа Владана Деснице, и то пре свега они у којима се, кроз примену наративних поступака модерне прозе, испољавају разнородни контрасти и укрштање различитих културолошких модела. *Зимско љетовање* (1950) и данас се чита као изузетно модерна проза која пре више од пола века отвара и данас актуелна питања културног и националног идентитета и алтеритета, сложених и многоструких односа свој : туђи, колективних представа о сопственом и страном идентитету, те могућностима опстанка међусобно неповерљивих заједница на истом простору и то у специфичним историјским околностима. Питање историјске и националне самосвести све време се јасно, а ненаметљиво (уз чест ироничан и аутоироничан отклон) поставља у причи о једном оксиморонском споју различитости.

Кључне речи: идентитет, алтеритет, позиција странца, Други светски рат, контраст, оксиморон.

Позиција романа *Зимско љетовање* по много чему је занимљива и специфична. Објављен 1950. године, он улази у круг оних значајних романа који су средином века најавили заокрет ка модерном романескном изразу и маркирали нове тенденције српске прозе. Уз то, ово је и први роман Владана Деснице који је одмах јасно показао о каквом је мајстору приповедачу реч, али који је непосредно по објављивању изазвао бурну реакцију књижевне критике која је, у првом и програмираном налету, махом оспоравала његов уметнички квалитет. Дуго је овај кратак роман неправедно остао у сенци *Прољећа Ивана Галеба* (1957), а и данас се чита као изузетно модерна проза која пре више од пола века отвара и сад актуелна питања културног и националног идентитета и алтеритета, сложених и многоструких односа свој : туђи, колективних представа о сопственом и страном идентитету, те могућностима опстанка међусобно неповерљивих заједница на истом простору и то у специфичним историјским околностима.

* sladja.j@sbb.rs

Смештајући радњу романа на крај ратне 1943. и почетак 1944. године, Десница вешто и проницљиво актуелну драматичну историјску ситуацију ставља у други план, а да би тежиште нарације пребацио на моделовање, само на први поглед мање драматичног, а изузетног сложеног односа између две културолошки сасвим различите, а просторно врло блиске заједнице. Односно, рат је само фабуларни окидач који је омогућио да се принудно и краткотрајно зближе две хотимично удаљене средине – грађанска и сеоска, задарска и смиљевачка, италијанска и српска, католичка и православна. Оно што је највише замерано овом изузетном роману – да не сагледава дубље актуелну ратну ситуацију – у ствари је најизразитији квалитет јер је приповедачева пажња усмерена на дубљу и вековно тињајућу проблематику суживота неповерљивих заједница, што још једном указује на Десничино настојање да се изрази изван очекиваних клишеа и да, изневеривши читалачки хоризонт очекивања, конципира слику света и отвори простор за проблематичне, а прећуткиване елементе тада нове југословенске стварности:

> У тој сам књизи покушао да барем летимице фиксирам физиономију тог града и тих села, водећи контрапунктистички опречне нити њихових животних услова, њихових менталитета, њихових одношења према основним појавама и видовима живота. За ту сврху искористио сам ону једину прилику, кад су тај град и та села, по први и последњи пут у својој хисторији, дошли у могућност да се загледају очи у очи и да се запитају за рачун (Десница 1975: 97).

Цитат из познатог есеја „О једном граду и о једној књизи", којим је Десница луцидно одговорио на негативну критику Јоже Хорвата, експлицитно указује на пишчеву романескну замисао и склапање слике света, али и читаве романескне структуре, као вешто разапету мрежу између разнородних контрастних појмова и ентитета.

Може се рећи да је оксиморонски склоп, истакнут у насловној синтагми, пресликан на роман у целини и остварен на различитим нивоима у наративном ткиву *Зимског љетовања*. Од прве до последње странице читалац се сусреће са контрастом као основним приповедним поступком у организовању романескне структуре. Почев од језичког нивоа, остваривања појединачних слика, гротескних ефеката и иронијског односа, па све до глобалне слике света и људске природе, контрастовање се доследно спроводи као да је и оваквим моделовањем текста додатно хтело да се нагласи дубоки расцеп између приморског града и његовог руралног залеђа. Јер *Зимско љетовање* се чита као роман о јазу између светова и култура, о дубоком неразумевању и вековном неповерењу, о оксиморонском доживљају света, али и појединачне људске природе. Противуречност просторног типа успоставља се на почетку уланчавања елемената контрапунктирања: односи блиско : далеко релативизовани су новонасталом ситуацијом и културолошким разликама између две групације ликова, репрезената различитих средина. Удаљавање задарских избеглица из утешитељске сигурности ограђеног грађанског миљеа у разграђен простор Смиљеваца гледано по реалним просторним релацијама није велико – у питању је свега неколико километара – али је раскорак између различито конципованих средина и менталитета толики да путовање поприма

„чар пута у далек и егзотичан крај" (Десница 1974: 41). Истовремено, својеврсном буквализацијом тропа, сељани новопридошле Задране доживљавају „као људе који долазе са другог света" (Десница 1974: 63). Тако је поремећај условљен ратним приликама изазвао дубок поремећај у обе, може се рећи супротстављене стране – просторне димензије постале су оксиморонске претварајући град, који се чак назире на дну видика, у изгубљено далеко уточиште, док рурално залеђе добија статус егзотичне дестинацију која се осваја путовањем, односно принудним „зимским љетовањем".

Овако успостављена деформација маркера у просторној географији учинила је да се сусрет задарске и смиљевачке културе у присном контакту покаже још заоштренијим и да се активирају питања културног идентитета и могућности међусобног суочавања и разумевања. Својеврсни ситноградански интелектуални вођа, обликован у лику шјор Карла, током боравка у Смиљевцима закључиће „како није потребно да човјек путује на крај свијета па да доживи нешто необично" (Десница 1974: 159). Позиција странца у овом Десничином роману стиче се избегличким статусом, а бекство из бомбардовањем разореног града изједначава се са силаском у сасвим другачији и нов свет. Тако група грађана, да искористимо терминологију Цветана Тодорова (Тодоров 1994: 332–333), задобија статус и *емиграната* али и *егзота*, дакле оних путника који у избивању из завичаја паралелно осећају нешто од путне авантуре туриста на егзотичној дестинацији, као и невољног битисања изгнаника упорног у својој неприлагођености. Проблем странца кључан је у Десничином првом роману и приповедач непрестано помера клатно наративне перспективе самеравајући грађане очима Смиљевчана и обратно. Оно што обострано разумевање чини додатно отежаним јесу предрасуде устаљене дубоком традицијом узајамног неповерења:

> Сусрети међу културама ретко отпочињу од нулте тачке, од *tabula rasae*. Готово сваки сусрет је – углавном несвесно – одређен и ранијим контактима или историјским искуством са другом културом, сачуваним у колективном памћењу. Готово сваки културни контакт стога је одређен и сопственим или пренесеним искуством које је оставило конкретан траг или добило израз у специфичним представама о другом (Рот 2000: 270).

Представе села које су грађани понели у свом менталном путном прtљагу биле су драстично различите од искуства које су у изгнанству стекли. Лизетина поједностављена и поетична слика из првог поглавља романа оштро се супротставља стварности коју је седмочлана група избеглица потом упознала у Смиљевцима[1], а пишчева ирониja која плави странице *Зимског љетовања* понајвише је усмерена ка малограђанском и површном поимању различитости, и њиховом егоистичном одбијању да оно што сматрају за примитивније и другачије истински разумеју и прихвате. Ирониja и хумор

[1] „За Лизету село је било мјесто гдје има изобиља пилића, пурана, пршута, вина, и гдје се пред Ускрс овце даду на посао да накоте довољно јањаца, а кокоши да снесу довољно јаја. На селу, дакле, има обилно свега тога, али надасве млијека, млијека! [...] Кроз те ливаде неминовно протјече поточић; ако случајно нема поточића, то може да буде само пропуст из заборавности; тако, уосталом, стоји и на двјема сличицама у оквирићима од храстове коре које висе (или су бар до бомбардовања висиле!) у ходнику њеног стана у граду" (Десница 1974: 40).

посебно су наглашени у оним сегментима који се односе на изворе из којих су грађани стицали, односно мислили да стичу, сазнања о блиском, а њима непознатом свету. Поред најнужнијих сусрета са припадницима друге средине према којој су били неповерљиви (као, уосталом, и она према њима), они своју представу о селу формирају према сликама које је нудила предратна тривијална књижевност и уметност: сладуњави пејзажи са разгледница, свешчице романа у наставцима и, вероватно, одгледани филмови и прочитане књиге о Дивљем западу. Не без разлога, приповедач нам на два места сугерише да су Задрани, готово несвесно, на своју ситуацију пресликавали клишеизирани културни антагонизам белих досељеника и затечених црвенокожаца: при опису Ернестовог поимања сеоске лукавости по којем „сељани љубоморно крију (*вино*) од очију бијелог човјека" (Десница 1974: 42), док се збор који у суседном селу сазивају четници доживљава као „ритуална свечаност црвенокожаца" (Десница 1974: 157).

Међутим, све што ће им се касније догодити у Смиљевцима поништиће представе које су са собом понели. Насупрот идиличној и једноставној, указаће им се сурова и сложена слика села у коју они никада неће до краја моћи да продру. Уврежене предрасуде доводе до кривог разумевања на свим нивоима, па грађани, бркајући цивилизацијски са моралним напретком, погрешно процењују сељане. Зато су и запањени када сазнају да је човек кога су сматрали најнапреднијим и најцивилизованијим, а сходно њиховом уверењу и најморалнијим, у ствари убица (Миленко Катић). Механизам смиљевачке правде избеглице не могу да докуче. Свет који су потцењивали показује им се у свом грубом и сложеном виду и само ће неки од њих то донекле разумети – из Ићановог увијеног мудровања шјор Карло извлачи једину јасну поруку: „Зелен си ти, мој шјор Карло, за ове наше рачуне" (Десница 1974: 200).

Водећи, како сам каже, „контрапунктистички опречне нити" Владан Десница обликује различите типове контрадикција између две поларизоване групе ликова које, принуђене да једно време живе заједно, али уздржано, настоје да задрже дистанцу те не долазе у отворен сукоб, мада ни између себе не покушавају да остваре присније везе те остају странци једни другима:

> Али наш однос према странцима одређен је и странцима које само 'замишљамо', којих 'више' или 'још' нема. Мешавина реалног и имагинарног, страха и привлачности показује да однос између страног и властитог не одређују само објективни услови, мерљиви бројеви, видљива места, различита одећа, морал и обичаји. У узнемирености коју странци изазивају крије се незанемарљиви индивидуални и колективни властити удео. И управо тек одређени облик колективног идентитета, национална идентификација, претвара однос према странцима у искуствено независан, принципијелно проблематични однос (Билефелд 1997: 149).

Различити по културолошком миљеу, језику, националности и вери, они су различити и у поимању баналних животних ситница исто као и у покушају да докуче основна судбинска питања која се пред њима постављају. Однос многоструког алтеритета потенцира се на свим нивоима почев од доживљаја простора и времена, који се сагледавају битно другачије условљавајући да у истој средини две групе ликова организују живот по различитим механизмима. Док

Смиљевчани време доживљавају у континуитету, грађани се и у успореном ритму избегличке авантуре непрестано труде да га распореде и организују, то јест, како се с нескривеном иронијом истиче, „раскроје свој дан, раздјеле га на одсјечке, између одсјечака поударају преградице чврсте и непоколебљиве као закон; одсјечке напуне дужностима, навикама, друштвеним обавезама и обзирима" (Десница 1974: 92). Они не само што по сваку цену и на силу покушавају да у новој средини организују протицање времена (те њихова грађанска упорност постаје у смиљевачким условима излишна и карикатурална), то исто чине и са простором: труде се да га омеђе, јер га плаши њихова неограниченост на коју у граду нису навикли – отуда, у грчу да бар привидно сачувају поредак ствари на који су навикли, својим бесциљним шетњама задају одредишну тачку која на известан, готово комичан начин, осмишљава њихова лутања страним пејзажем: „без такве тачке која значи средиште његова живота (па по томе и средиште васионе), грађанин ошамућено лута, као да је изашао из сустава координата" (Десница 1974: 95). За разлику од њих, Смиљевчани простор остављају отвореним и по хоризонтали и по вертикали – њихова готово неомеђена дворишта стапају се са околином, у њима заједно пузе деца и пси, кућни простор спаја се са оним у којем бораве животиње, а простор се не затвара сасвим ни према небеској вертикали – Ићан намерно оставља пукотину у крову, кроз коју се интуитивно спаја са свим од чега би дом хтео да га одвоји.

Статус грађанске културе, као развијеније и по устаљеној хијерархији напредније, подвргава се дестабилизовању и оспоравању или барем, блаже речено, ироничном преиспитивању. У граничној ситуацији поменути цитат да средиште живота грађанина јесте за њега истовремено и средиште васионе добија свој пуни израз – људско саучешће и брига за другога само су привид који се негује кроз форму и празне фразе, а не у конкретним ситуацијама када је угрожен појединац и његова мала лична егзистенција. Склони да осуде несентименталност и грубост руралног човека, грађани су истовремено они који своје сународнике остављају у рушевинама, који жале за покојником, али само да би задовољили протокол и конвенцију (те се у три поглавља посвећеним сахрани попадије Даринке трагично у гротескном споју укрштa са комичним). Отуда су и неспособни за истинску емпатију, не само према странцима оличеним у Смиљевчанима, него и према својим сународницима. Смрт недужног детета у сеоском дворишту којим се роман завршава, као продужени ехо језивог призора из разрушеног обданишта с почетка *Зимског љетовања*, једино је што их дубоко измешта из брижљиво неговане и чуване грађанске учаурености. Гротескна фигура свиње Мигуда као трагичног актера и немачки авиони који једнако бесловесно уништавају приморски град изједначени су у својој слепој деструкцији, и на овом нивоу укидају разлику између бесловесне животиње и цивилизованог човека, доводећи у питање културни и цивилизацијски напредак, односно указују на његово наличје и изопаченост у метежу историјских прелома.

Занимљиво је да је управо у периоду поратног друштвено-историјског прелома Десница намерио да укаже на заташкавани проблем не само културног, већ и националног и верског тињајућег сукоба заједница принуђених да

вековима живе заједно а, истовремено, на готово несавладивом растојању. Да су нужно упућени једни на друге, а опет, традицијским искуством опредељењени на уздржаност и дубоко неповерење. Наиме, у простору *Зимског љетовања* не суочавају се и не „питају за рачун" само село и град, већ и католичанство и православље, које је принуђено да се ради очувања властитог интегритета одели дебелим зидом и непрестано повлачи у залеђе. Ненаметљиво, али доследно, у ситним и наоко узгредним назнакама, али и нешто развијенијим епизодама, Десница не заборавља да нагласи да врело неповерења има свој извор дубоко у прошлости и да је кроз различите историјске ситуације било само додатно подржавано, те да су раздвојене заједнице остајале упорне у својој непомирљивости и изолованости. Разлике се све време јасно подвлаче: Смиљевчани користе идиоме православног порекла (Ићану је „равно све до Косова", Десница 1974: 87), малобројни учитељи у селу се броје „од Светога Саве па до те Гриманделовице", Задранима се поклањају разгледнице са сликама Херцеговачког робља и Таковског устанка, Лизета и Анета се пред попадијиним одром „крсте по своме закону" док им изнад главе, као кућне реликвије, стоји чаша са тробојницом и гуслама (Десница 1974: 76), славе се два Божића.

Неименовани сељак који се затекао у Задру у сунчано недељно октобарско јутро, а управо у тренутку бомбардовања, псује град и час када је у њега дошао и у том тренутку се у његовој свести активира давна, а до тог тренутка недовољно мотивисана мудрост да „сељак светком никад не одлази у град": „И ето сад као да му најзад постајао јасан тај несхватљиви и привидно безразложни обичај, од прадавнине, ваљда стољећима шутке преношен са оца на сина, попут честице мошти ушивене у амајлију која, невиђена и непојмљива, ипак зрачи своју чудотворну моћ" (Десница 1974: 54). Без обзира што опасност није усмерена само на њега, то уопште није битно – град се изнова показује као простор који православцу из залеђа доноси потенцијалну опасност и који га угрожава. Тако Десница у причи о *зимском љетовању* од прве до последње странице провлачи и активира и тематску линију која се тиче национа коме и сам припада. Кроз горки хумор и иронију, овај изузетан писац пише и причу о опстанку Срба у туђинским и ненаклоњеним крајевима, о оправданој потреби да се издвоје и зауставе у времену не би ли продужили национално трајање.

Исти проблем Десница ће, опет као узгред, дотаћи и у својим есејима, посебно у оном из 1935. године посвећеном Мирку Королији, који се може читати и као својеврсни експлицитни подтекст његовог првог романа. Описујући песников завичај, Десница пише минуциозну и луцидну анализу проблематике Далмације, почевши од њених природних противуречности до културолошког и националног укрштаја у којој је православна страна вековима била на губитку, те је била принуђена да се конзервативношћу и културном заосталошћу одупре западним утицајима којима се угрожавао опстанак њиховог националног идентитета:

> Али судбина овог досељеног живља од првог часа кад је населио ове крајеве била је необично тешка. Напустивши своја огњишта и склонив се под окриље Млетачке републике, наставио је без предаха вјековно трвљење са Турцима, а у исто вријеме постао је за Венецију предмет свакојаког искоришћавања. Земља коју је населио била је већим дијелом сиромашна, кршевита и пуста. Туђинске владавине држале су смишљеним програмом овај живаљ у културној заосталости и свим средствима угушивале сваки његов напор за културним придизањем. Кад је престало клање са Турцима, почели су вјерски прогони; док је у Европи национална свијест славила тријумфе, она је овдје дављена у повојима, а кад се је та свијест упркос свему пробудила и ојачала, почело је сијање племенског и вјерског раздора (Десница 1975: 26).

Управо овакву националну самосвест Десница обликује и у свом првом роману, проналазећи узроке њиховог културног статуса и дубоког неповерења у дубини и ширем историјском контексту. Ићанов говор с краја романа, казан у границама изражајне могућности лика којем је приписан, као својеврсно побуњеничко извињење за трагедију која се одиграла у његовом дворишту, говори о истом и обликује исту самосвест о сопственом колективном положају:

> Ја знам, говоре људи да смо оваки, и 'наки, и свакакви. Нећу рећи, знам да јесмо, осим крста, ка бештије. Криви смо, не браним. Али криви су и други, и то може бити више него ми сами. Ви видите, молим вас, како нам је, како живемо. Ко се за нас брине, ко о нама рачуна води – ван кад му за што затребамо? (Десница 1974: 203).

Функција многобројних ретроспекција у роману је понајвише, мада не на први поглед, у дубинском мотивисању оваквог стања културне заосталости и запарложености далматинског залеђа. Епизоде о Милу Плачидругу и италијанској окупацији сведоче о лицемерству западне културе и маски бриге за сународнике као вешто моделованој илузији покушаја цивилизовања пасивних руралних крајева. Брига италијанског федерала сасвим је карикатурална и банално увијена у форму културног просветљења – од свега Смиљевчани добијају рачунаљке и униформе за фашистички подмладак, да би се „просветљење" завршило казненим експедицијама, пљачкашима у црним кошуљама, призорима попаљених огњишта и збегова нејачи која се повлачи још дубље у залеђе. Отуда су неповерење и уздржаност српских сељака, и онда када је то сасвим излишно, сасвим разумљиви. Поучени вековним искуством, толиким да је ушло и у форму пословице, они све што им долази из друге културе сагледавају као потенцијалну претњу и превару. Отуда је разумљиво, мада из читалачке перспективе у исти мах и смешно, Ићаново одбијање грађанске иницијативе да се након попадијине смрти пошаљу телеграми њеним кћерима, јер му тај изум и конвенција урбане културе „личи на католички обичај" (Десница 1974: 128).

Владан Десница је у осетљивом друштвено-историјском тренутку написао изузетан кратки роман о трагично-комичном суживоту различитих култура, а истовремено јасно а ненаметљиво наставио ону линију која је започета у делима Јакова Игњатовића и Симе Матавуља. Пишући као и његови претходници о тегобном животу свог народа ван граница матичне државе, овај писац космополитске оријентације исказао је дубоку националну

самосвест у оквиру модерне романескне форме. Уз хумор и иронију, трагичне моменте и гротескне ситуације, историјски фон и метафизичке домете, Десница је мајсторски проговорио о болном цивилизацијском раскораку и свему ономе што из њега произилази.

ЛИТЕРАТУРА

Десница 1974: V. Desnica, *Zimsko ljetovanje • Pjesme • Ljestve Jakovljeve*, Sabrana djela, knj. I, Zagreb: Prosvjeta.

Десница 1975: V. Desnica, *Eseji, kritike, ogledi*, Sabrana djela, knj. IV, Zagreb: Prosvjeta.

Рот 2000: K. Rot, *Slike u glavama: ogledi o narodnoj kulturi u jugoistočnoj Evropi*, Beograd: Čigoja.

Смит 2010: A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd: Čigoja.

Тодоров 1994: C. Todorov, *Mi i drugi: francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, Beograd: Slovograf.

Slađana V. Jaćimović

CONFLICT AMONG DIFFERENT CULTURES IN HISTORY TURMOIL – *WINTER SUMMERHOLLIDAY* BY VLADAN DESNICA

(Summary)

In this work, some aspects of the first Vladan Desnica's novel are interpreted and first of all, those in which, by application of narrative procedures of the modern proses, diverse contrasts are manifested, and an intersection of different cultural models, as well. Although *Winter Summerholiday* (1950) was unreasonably remained in shade of *Springs of Ivan Galeb* (1957), this novel is read nowadays as exceptional piece of modern prose which more than a half of a century opens todays actual questions regarding cultural and national identity and alacrity, complex and pluralized relationships: own – foreign, collective notions regarding own and foreign identity, and possibilities of existence of mutually mistrustful communities in the same area, under specific historical circumstances. Although the main story of Desnica's first novel is situated in years 1943–1944, the Second World War is a needful context which enabled a city and a village, different cultures, religions and nationalities, in that segment of time, to be linked and crossed, and mutually weight out and reassessed. The question of historical and national self-consciousness about oxymoron connection of differences (along with ironic and self-ironic declination) is set in this story clearly and discreetly.

821.163.41.09 Андрић, И.

Оливера В. РАДУЛОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

УТИЦАЈ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУДРОСТИ НА СТВАРАЛАШТВО ИВЕ АНДРИЋА

Циљ истраживања јесте да укаже на значај традиционалне мудрости: *Библије*, народних пословица и изрека, на њихов утицај на универзалност, стил, сликовитост и језгровитост Андрићевог текста, те да покаже како писац неретко гради скице за приче и романе на њиховим основама јер их *раствара* у делу или му служе за поентирање, будући да налази у њима *универзалије* текста. Примењена интертекстуалност као компаративна метода довела је до закључка да је однос Иве Андрића према традиционалним потенцијалима стваралачки будући да он пословице, изреке, у *обичај узете речи* и примере из парабола неретко дописује, проблематизује, ресемантизује или изобличава, водећи дијалог или полемику са њиховим садржајима, доживљавајући мудросне поуке у *конкретном животном простору и токовима људског говора*.

Кључне речи: традиционална мудрост, пословице, изреке, *у обичај узете речи*, *Библија*, предање, легенда, реч, дело.

„Кад наиђу тешка, мутна времена и учестају сукоби
и узбуне међу људима, отвори се одједном Библија
на њеним најтамнијим страницама и наш ужас
или наше неразумевање нађу древне и познате речи
као једини израз"
(Андрић 1981: 17).

„Ништа лепше ни дубље, ни безнадније, од народне
мудрости у древним изрекама и стиховима
Она је свирепа фатаморгана наше савести; не чујемо је
и не схватамо док год не учинимо противно од онога
што она учи, али тада се одмах јавља да заједно с нама
нариче нечујно над оним што смо лудо и неповратно
изгубили"
(Андрић 1981: 225).

Наше је истраживање усмерено на семантику мудросних записа у *Знаковима поред пута*, насталих из човекове потребе да за собом остави трагове

* oliveraradulovic.ff@gmail.com

који ће помоћи другом *путнику* да се снађе, по којима ће га људи препознати. Ови записи отварају контекст целокупног Андрићевог стваралаштва, указујући на пишчев гномски стил, на његову изражајност, прегнантност, језгровитост, на поентирање у духу народних изрека, пословица и *у обичај узетих речи*, као и на креативно дописивање и ресемантизацију, понекад пак на полемику са традиционалном мудрошћу, на парадоксалност древних поука када их живот доведе у питање. Заправо, речено терминологијом теорије интертекстуалности – Андрић, свестан релативности и ограничености људског мишљења, у *Знаковима поред пута* преко својих мудросних записа има истовремено двојак однос према архетиповима: остварење и превладавање (Ораић Толић 1990: 10). Опредељење за кратку форму која може да мозаично изграђује и сложенију структуру, основно је обележје Андрићеве поетике (Самарџија 1993: 95), те *Знакови поред пута* рефлектују мноштво тема и проблема из целокупног стваралаштва Иве Андрића, садрже есејистичке минијатуре распростртe по целом Андрићевом делу, представљају есенцију његових размишљања о животу и као лајтмотив прожимају његов приповедачки и романсијерски опус. „*Знакови поред пута* се морају посматрати као веома хетерогена књига у коју су фрагменти уношени са превасходном намером да се створи једна мозаична целина. [...] Оно што мозаична композиција омогућава је варирање појединих мотива и асоцијативне везе између удаљених делова" (Микић 1992: 1175–1176). Пословице и изреке као доминантна микроструктура примају од контекста у ком се налазе, од ког зависи и снага њихове мудрости, и врађају позајмљено изражајношћу и сугестивношћу (Зуковић 1980: 438) – тако да *тежина* народне мудрости и њена истинитост зависи од тога ко је изговара, којим поводом, са којом намером и у ком животном простору.

> Ах, те древне народне изреке и пословице, то је права беда и – највећа благодат. Толики их употребљавају, али са тако различитим намерама и са потпуно супротним дејством. У устима искрених и даровитих људи оне звуче као да су заиста у том тренутку рођене и први пут изговорене; сушта и овејана истина проговара из њих. А изговорене од глупака или лажова, малоумно или злонамерно, оне губе сваку вредност, не успевају да прикрију ни лаж ни глупост (напротив!) а саме изгледају жалосне, плитке и отрцане (Андрић 1981: 271).

Наведени мудри запис из *Знакова поред пута* у асоцијативној је вези са Соломоновим причама: „Благословима праведнијех људи подиже се град, а с уста безбожничких раскопава се" (Соломон 11, 11).

Знакове поред пута Иво Андрић је писао и објављивао целог свог живота осветљавајући своје дело са два извориштa: живота који стреми духовности и веродостојне поетике која ставља знак једнакости између појмова стварати и постојати. Стога се ови умни фрагменти читају и као сведочанства унутрашње борбе писца са собом и светом који га среће с радозналошћу и неразумевањем. Нагласак овог истраживања је стављен на ауторову трагалачку мисао у развоју, изречену са свешћу да је човек промена, и забележену у различитим фазама ауторовог развоја и зрења. „Приметићете како се поједине мисли, помисли, утисци, слике и расположења начас јављају, нестају,

да би опет, попут понорнице, изронили, појавили се у форми која обнавља и проширује првобитни облик, што су га исто, или слично, животно осећање или призор, једном другде призвали" – забележио је Мухарем Первић своје импресије о *Знаковима поред пута* (Первић 1983: 234).

Проучавајући историјске изворе својих дела, Иво Андрић неретко сачињава и ризницу локалних пословица и изрека, које сам проналази у средини коју представља, и тако твори сажете студије менталитета и нарави, неретко упућује на њих парафразом или реминисценцијама, и, према Зуковићу, користи их посредно и непосредно (Зуковић 1980: 441): мудре изреке стваралачки разграђује у свој текст, али и *прочишћава* и *кристализује* поучне записе који често представљају резимее библијских сентенци и парабола, а повод су његових поетско-филозофских коментара. На основу традиционалне мудрости Андрић гради и упечатљиве слике засноване на бритким поређењима и ефектним метафорама које поентирају његове записе, и изазивају богате културолошке, антрополошке и религијске асоцијације, постиже експресивност и убедљивост својих минијатура и досеже универзална значења.

> Бекство и боравак у Египту су мистерија која ми је веома драга: она ме подржава, она је мој узор у путовањима и удаљавањима. Charles Eugène de Foucauld.
>
> Још један од „сусрета" који дају велику и искрену радост коју ни живи људи ни драги предмети не могу да причине. Има више од двадесетак година да у ликовима човека, мајке и детета који беже са својим магаретом тражим дубље значење и гледам оличење људске судбине. Ту су у три људска лика представљена оба пола и сва три доба људског живота, детињство, младост и старост. Ту је једна од животиња за које је наш живот везан тужном симбиозом. Ту је неизвесност која прати сваки наш покрет и поглед и са њом мисао о анђелу заштитнику. Ту су замори и одмори, брига, стрпљење и досада, и нада у далеку бољу земљу Мисир. Све то да би се продужио живот тиме што ће се дете спасти од страшне смрти. А то дете ће, после тридесетак година, пошто одрасте и испуни своје позвање, умрети још страшнијом смрћу од које нема бекства и за коју нема Мисира (Андрић 1981: 349).

„*Знакови поред пута* нису исповедање, ни хронологија једног живота, већ фрагменти живота и духовне борбе, што је рано пробуђено, и себе свесно Ја води са собом и са људима и светом око себе, са свим што је из живота, у дугим годинама рада, трагања, немира и стварања, ваљало савладати и унети у добро срочене реченице" (Первић 1983: 234). Андрић као расадник поука о животу користи библијску мудросну књижевност, Мушкатировићеве *Приче илити по простоме пословице, тјемже сентенције илити реченија*,[1] у нас прву у облику књиге издату збирку пословица, и Вукове *Српске народне пословице*, што је очекивано, будући да су пословице улазиле у *Библију* из усмене традиције, а *Библија* је као религиозно поучна књига разнородне жанровске структуре била подстицај за стварање народних пословица.[2] У Андрићевом делу нису присутне само наше пословице, него има и латинских, турских и персијских, али се у овом раду пропитује српска усмена традиција и за њу везана хришћанска етика похрањена у *Библији*. Андрић, као записивач мудрих изрека, сведочи о околностима у којима их је чуо, и поводом њих

[1] Прво издање је изашло у Бечу 1787, а друго у Будиму 1807.
[2] Видети Клеут 1997.

ствара кратке приче и анегдоте гномски поентиране, примењујући методологију из *Српских народних пословица* Вука Стефановића Караџића, који је Андрићу служио као узор када је реч о односу према народној мудрости.[3]

> Велики људи су драгоцен пробни камен у нашим опитима и недоумицама. Ја се, на пример, често питам: шта би о овоме рекао Вук, и још чешће: шта бисмо рекли ми данашњи људи да међу нама одједном искрсне неки нови Вук, онако млад, самоук, борбен и насртљив, да стане да руши и претура наше основне појмове о „стилу и језику", и да нам отвара неке далеке и опасне видике. Шта бисмо рекли и шта бисмо – учинили? (Андрић 1981: 302).

Анализирајући однос Ива Андрића према Вуку Караџићу, Хатиџа Крњевић прати његове исказе у есејима посвећеним Вуку и наглашава њихов однос по сродности налазећи да је Андрић на Вука гледао изнутра, из духовне перспективе, при чему је закључио да се Вук потпуно остварио у раду, сећајући се Гримове оцене да је овај обавио посао генерација:

> Народни језик и умотворине нису за Вука биле окамењене форме народне свести и живота прошлости нити архив заувек завршеног процеса стварања. Вечита младост облика народне културе, материјалне и духовне, била је она кохезиона сила чије се дејство распростро далеко у прошлости, али је досезало и до садашњости и усмеравало се према будућности. Отуда Андрићева изразита склоност према Вуковом познавању целине народног живота на основу непосредног доживљаја и обликовања сазнања о њиховој дијалектици (Крњевић 1980: 155).

Хатиџа Крњевић у истом контексту наглашава и Андрићеву везу са усменом традицијом те, проникнувши у комплексност тог односа, који је пресудно утицао на његову поетику, каже:

> Сусрет са Вуковим делом био је за Андрића суочавање са духовним народним наслеђем у трајању, а резонанца открића тог света била је дубока и стална. *Читање тог слоја у Андрићевим делима треба тек освојити*[4] (Крњевић 1980: 156).

Знакови поред пута су књига која се чита целог живота и не може се прочитати, захтева од читаоца различите нивое зрења и промишљања о животу, те налаже прочитавање јер је слојевита, прекривена патином мудрости, због чега је, између осталог, Андрић и за живота сматран класичним писцем. Међутим, када се дубље загледа у његово стваралаштво, откривају се сложени творачки поступци који сведоче о његовој модерности, баш као и следећи запис из *Знакова поред пута*:

> Шта нам вреде и најбољи узори из прошлости ако помоћу њих не идемо даље од њих у тражењу и стварању? Ни они не би заслужили да нам буду узори да нису отишли за корак даље од својих узора (Андрић 1981: 291).

На тему Андрићеве модерности у *Знаковима поред пута* писала је Светлана Велмар Јанковић, препознајући при томе аутора као сродника:

---

[3] Видети Радуловић 2011.

[4] Текст нагласила О. Р.

> Судари противуречности у човеку и изван њега: у трагању за њима Андрић понекад досеже тренутке најчистије духовности, понекад невероватно танане осећајности и осетљивости. Било на којој од тих граница да је, његова мисао непрекидно остаје покретљива, дијалектична, отворена за све видове парадокса... Изгледа да је баш у томе модерност Андрићевог духа: у способности да у истом часу сагледава, као паралелна, међусобно непомирљива значења (Велмар Јанковић 2013: 50).

Доминантна Андрићева преокупација у *Знаковима поред пута* јесу речи и дилема 'ћутање или говор', која је присутна како у *Библији* тако и у народним пословицама: „Најлепше и најстрашније ствари ипак нису никада казане" (Андрић 1981: 223), „Кад је реч о речима, речи ћуте, док о свима другим људским стварима и појавама умеју, некад мање, некад више, понешто да кажу. Чак и о ћутању" (Андрић 1981: 289). Традиционална култура верује да не треба много говорити, да је ћутање знак мудрости, а да је говор извор греха и знак таштине. Ипак, она одобрава говор када долази из чистог срца, које је према Соломону, најмудријем од мудрих, увек са десне стране: „Будала, кад ћути, мисле га да је мудар" (Мушкатировић 2011: 21); „И безуман када мучи, мисли се да је мудар" (Сол. 17, 28); „У многоречју мучно се гријех избегне" (Мушкатировић 2011: 74); „У многим ријечима не бива без гријеха" (Сол. 10, 19); „Ко чува уста своја, чува своју душу; ко разваљује усне, пропада" (Сол. 13, 1); „У устима је безбожниковим прут охолости, а мудри чувају уста њихова" (14, 1); „Здрав је језик дрво животно, а опачина с њега кршење од ветра" (Сол. 15, 4).

Андрић разматра тему ћутања и у контексту своје поетике промишља о причама и догађајима који нису доживели *милост уобличења*, нису постали књижевни облик, те су, тако, избледели у сећању генерација: „Јесте ли кад мислили на приче које нико не зна, на догађаје који су закопани, најпре у ћутању па затим у потпуном забораву? – Јер, истина је да људи воле и желе много да говоре, али је извесно да понекад могу и морају да ћуте" (Андрић 1981: 223).

Ћутање писца је у Андрићевим *Знаковима поред пута* прожето страхом од стваралачке немоћи, која за стваралаца представља смрт. У наредном цитату пратимо како се бори традиционална мудрост са стваралачком таштином:

> Потпуна тишина у мени. То је као неки тренутак велике опасности, али који дуго траје. Ни гласа ни покрета. Моја непомичност и моје ћутање то су први услови мога спасења и једини који зависе од мене. Само да не погинем или да не заспим, што је исто. У тој тишини, самртној и животодавној, ја се, као човек који с времена на време опипава скривено оружје при себи, стално питам је ли моја мисао још жива? (Андрић 1981: 216).

Код довођења у везу непомирљивих ставова помажу аутору и древне пуке које заговарају аутентичан говор стваралачким речима или мудро ћутање. Преко речи, Андрић процес стваралаштва доводи у везу са хришћанском идејом *подобија*, усавршавања које води непостижном узору, а писање са *оваплоћењем* (отеловљењем) речи, карактеристичним за платонистичко Јеванђеље по Јовану. Хришћанска филозофија и етика се тако повезује с поетиком, чиме се мистификује стваралачки процес, јер се писац, служећи човеку и човечности, уздиже на трон, приближава се Богу, који ствара добар свет изговарајући *чисте речи* покренут идејом љубави.

„Нека моја реч буде чиста, од извориштa свог у скривеном и мени самом непознатом делу душе, све до увира свог у исто таквој души оног који буде хтео да је саслуша и прими" (Андрић 1981: 280). Наведен запис из одељка насловљеног *За писца* у духу је хришћанске етике а у асоцијативној вези је са библијском метафором *чиста реч*, која означава савршенство божјег стварања. „Речи су Господње речи чисте, сребро у ватри очишћено од земље, седам пута претопљено" (Псалми 12, 6), и са сентенцом из Соломонових мудрости: „Видело је Господње душа човечија" (Соломон, 24, 27). „Шта је то што бих хтео да кажем кратко и задихано, брзо, коме било, па ма само глувој земљи или високом небу, који ме чути ни разумети не могу? Неколико речи свега, али таквих речи које би сачувале и даље пренеле моју несигурну али живу мисао и оно мало људске топлине што сам са много напора пренео кроз живот" (Андрић 1981: 262).

Реч у хришћанској традицији подразумева садржаје које Бог изговара, науку у којој се он испољава, открива себе у ономе што говори, у делима и догађајима. Изговорена или написана реч јесте гласник или претеча Ипостасне речи, сједињења божанске и човечанске природе у једну као последицу Оваплоћења. У изговореној и написаној речи Бог се и открива и скрива. Будући се реч божја, према хришћанском учењу, не може примити без Духа, она означава стваралачку силу и дела настала свевишњом енергијом. Библијска мудрост под *чистом речи* подразумева божје стварање које почиње изговарањем речи 'светлост', Сина као првородну реч.[5] У том контексту се јављају и следеће пословице: „Говор је сребро а ћутање злато", „Језик је праведников сребро одабрано" (Соломон, 10, 20), „Има ко говори као да мач пробада" (Соломон,12, 18), „Реч сече као мач" (Мушкатировић 2011: 53), „Језик горе може посећи него мач" (Караџић 1969: 128). Генеза пословица заснованих на метафори *оштар језик* може се пратити у сентенци од подтекста који чини *Јеванђеље по Матеју*: „Нисам дошао да донесем мир него мач" (Матеј 10, 34) – где је мач метафора Христових проповеди, чишћења вере од фарисејског лицемерја и заговарање етичке суштине насупрот форми. Андрићева креативна варијанта ове пословице коју користи као експлицитни поетички став јер се на ефектним поређењима темељи изражајност његовог стила – гласи: „Поређење треба да је оштро као сечиво бријача" (Андрић 1981: 326).

Иво Андрић у *Знаковима поред пута* неретко прибегава и ресемантизацији традиционалних поука или полемици са древном мудрошћу:

> Пословице, и штампане и говорене, често сам слушао више као осуде него као добронамерне савете и упуте за живот. Понекад су ми звучале тако као да их је изрекао неки преки суд, састављен на брзину, негде у ноћи, на слабо осветљеном тргу, док из далека допиру певање и осветнички повици побуњеника. То су пресуде донесене без саслушања и сведока, без олакшавајућих околности и без права призива и могућности одлагања извршења (Андрић 1981: 330).

[5] Видети Брија 1999: 456–457.

Цитирани запис се може довести у асоцијативну везу са гномском поентом из приповетке „Злостављање": „Пословицама се код нас убијају живи људи на најбржи и најнеправеднији начин" (Андрић 1981: 111).

Наредни запис о речима у асоцијативној је вези са претходним и представља алузију на семантику и етику изречену у Христовој *Беседи на гори*: „Каквом мјером мјерите, онаквом ће вам се и мјерити" (Матеј, 7, 1), којом се упућује на потребу да се испитује *тежина* речи јер, према традиционалној мудрости, оно што се дешава у језику дешава се и у стварности те отуд неодмерена реч може да нанесе ненадокнадив губитак.

> Такви смо ми људи, једном мером меримо реч кад је упућујемо људима око себе, а посве другом кад нас та иста реч, враћена, удари у лице. А ствар би била у реду кад бисмо, упућујући речи другоме, имали бар десети део оне осетљивости коју показујемо примајући ту исту реч упућену нама (Андрић 1981:186).

Наглашавање високе етичности у вербалној комуникацији која упућује на јеванђелску метафору *окретање образа* – пример је Андрићевог сложеног творачког односа према подтексту који мисаоно надограђује.

> Није ствар у речима, него у ономе што оне стварно казују или што би хтеле да кажу; значи – у намерама које имамо употребљавајући их, у смислу који им дајемо када их изговарамо или пишемо (Андрић 1981: 285).

Као што је поменуто, Андрићево схватање стваралаштва тесно је повезано с хришћанским појмом *оваплоћења речи* (усељавања Бога у реч) – „У почетку беше ријеч, и ријеч беше у Бога, и Бог беше ријеч" (Јован 1,1) – и идејама преображења, искупљења, откровења, односно обожења човечанства. Према православном учењу, изреченом у *Јеванђељу по Јовану*, својеврсном јеванђељу љубави, Исус Христос је оваплоћена, првородна реч која је постала тело, теофанија у онтолошком смислу. Бог је поиман у хришћанству као духовни принцип, а *Библија* је испољавање божјег Логоса. Иво Андрић, да би истакао важност речи у књижевности које су за писца жива сила, што је неразумљиво изван традиционалног контекста, стваралачко обасјање доводи у везу с верничком егзалтацијом, а чин стварања назива *оваплоћењем речи*, тренутком када реч добија тело. Тако повезује хришћанску идеју обожења са чином уметничког стварања током којег се писац уподобљава непостижном узору. Ево примера цитатног везивања за *Јеванђеље по Јовану* у аутопоетичком фрагменту који описује снагу и варљивост инспирације са уверењем да се човекова божанска природа обнавља у делу које ствара:

> А прошле ноћи десило се право чудо. Речи су стале да се претварају, једна за другом, у људе, животиње и предмете око мене, свака у оно што је дотад само означавала. Још до малопре тише од сенки и пролазније од ветра, оне су одједном застале, оваплотиле се и добиле тежину, обим и све особине живих бића и познатих ствари, и распоредиле се по просторијама око мене. *Реч је постала тело*[6] (Андић 1981: 277).

[6] Текст нагласила О. Р.

Пишчева борба за праве речи, које су тајна за обичне људе, због истине коју откривају, као и мука са речима, у наредном фрагменту осветљена је реминисценцијом на народну пословицу из збирке Вука Караџића:

> Речи су за писца *као ватра и вода* у оној пословици: *добре слуге, али зли господари.* Оне нас носе и побеђују за нас, али нас с времена на време издају и одају. Оне су наша радост и наша слава; али постају наша мука и брука кад год се деси (а дешава се!) да напишемо и потпишемо неке речи као чекове без покрића (Андрић 1981: 266).

У овом запису белодан је поступак онеобичавања, поређење речи са цитираном пословицом о води и ватри чија поента уместо очекиваног дословног досеже пренесено значење, чисту есенцијалност, повезујући народну изреку са библијским наслеђем, хришћанску етику с поетиком, те креативно дописују традиционалну мудрост.

> При писању – у срећним тренуцима, наравно! – речи се нижу саме од себе, везују се и одбијају, померају и премештају, или потпуно бришу, док се све не сложе у праву и једино могућу слику оног што човек жели да каже... У речима, као у дрветима и биљкама и свему што је живо, кружи невидљив животни сок, и он је тај који их, као неко унутарње сунце, креће и окреће, даје им боју и облик, снагу и израз. А човек који пише, он само пажљиво прати и мање или више често, мање или више срећно искоришћује појединости те несхватљиве и неухватљиве игре. Тако речи живе, у ствари, двоструким животом: и саме за себе, као такве, и као изражајни знакови у склопу човекове мисли која тражи свој израз (Андрић 1981: 282).

Идеја *подобија* и развој према непостижном узору садржана у моралном императиву Спаситеља: „Будите ви, дакле, савршени, као што је савршен Отац ваш небески" (Матеј, 5,48), рефлектује се како у филозофско-антрополошким белешкама попут: „Ваљда једна од највећих особина правог човека јесте његова стална и упорна тежња ка недостижном савршенству у свима људским пословима" (Андрић 1981: 173) или „Јер свака, и најмања, клица живота носи са собом и свест о трајању и савршенству" (Андрић 1981: 66) – тако и у аутопоетичким записима:

> Хтети далеко и желети много, кад је реч о постављању несебичних циљева, није грех, није опасно. Погрешно је и опасно ударити себи сувише блиску мету, јер то значи изневерити и себе и друге, остати дужан животу. Будите неповерљиви и стварни, строги према себи при извођењу сваке појединости, скромнији при њиховој оцени, али код постављања циљева будите храбри и великодушни, мислите смело и гледајте далеко (Андрић 1981: 250).

Живот као успон степеницама алузија је на Прву књига Мојсијеву из *Старог завета*, у повести о јеврејском праоцу Јакову, који је, у потрази за обећаном земљом и заштићеним простором, у сну видео степенице које воде до неба: „И усни, а то *љествe стајаху на земљи а врхом тицијаху у небо*, и гле, *анђели Божји по њима се пењаху и силажаху*; и гле, *на врху стајаше Господ*..."[7] (*Прва књига Мојсијева*, 28, 11–13). Визија небеских лествица, инспиративна за српске есејисте 20. века, служи нашем писцу да изоштри слику

[7] Текст нагласила О. Р.

и поентира своја размишљања о духовном расту и напретку развијајући мотив ћутања:

> Време је да се пење, да се напредује за степеницу више, иако ни претходна степеница није још потпуно освојена ни утврђена како треба. Говорити мало, не говорити зло, глупо, површно ни узалудно, или чак не говорити уопште. Све су то степенице на путу личног напретка и усавршавања које у току живота, као терен у рату, освајамо, губимо и поново освајамо. С годинама, тачније речено са старошћу, која наступа полако и тихо као сумрак на земљи, крв хладни, нагони одумиру, савлађујемо се и обуздавамо лакше, тако да и без своје велике заслуге говоримо мање, можда разумније и човечније. Али то није довољно. Време је да се пређе на постизавање вишег степена, а то је: унутарње ћутање (Андрић 1981: 118).

Да је библијска мудрост из *Откривења* Јовановог подстакла нашег писца при размишљању о човековом духовном развоју, говори нам и овај метафорични знак из *Знакова поред пута* и блаженство обећано трагалачком духу: „А ко год тражи нешто, па ма то изгледало и лудо и узалудно, тај се уписао у *књигу живих*, и нешто од његових напора и његове несуђене славе живи увек у открићима оних који су, после њега, радили и тражили са више среће и успеха" (Андрић 1981: 130). Метафоричко усаглашавање са последњом књигом у Новоме завету упућује на запечаћену књигу у којој су записана имена правоверних којима смрт не може ништа. Андрић дописује подтекст из *Откривења* користећи метафору *књига живих*, развија богату асоцијативност уверен да је стваралачко трагање и развој поуздање да је творачка енергија неуништива. Отуда и поентирање овог ланца записа у сагласју са традиционалном мудрошћу. „Нема лепшег задатка него што је: омогућити неком развитак, помоћи човеку у његовој тежњи за успоном" (Андрић 1981: 46).

Дакле, имајући у виду све горе наведено, видимо да ово истраживање, пратећи генезу Андрићевих поетско-филозофских записа у којима се запажа уплив традиционалне мудрости, открива њихову текстуалну подлогу. Показало је како се библијска дубокомисленост рефлектује на народну мудрост у Мушкатировићевој и Вуковој збирци пословица и изрека, али и како усменост делује на *Свето писмо*, како допире до нашег аутора директно и индиректно, те прати његово освајање традиције сложеним творачким поступцима. Рад обједињује Андрићеве аутопоетичке коментаре аналитичком елаборацијом и наглашава значај записа о речима који се могу разумети једино у традицијском контексту.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1981: И. Андрић, *Знакови поред пута*, Београд: Просвета.

Брија 1999: Ј. Брија. *Речник православне теологије*, Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ.

Велмар Јанковић 2013: С. Велмар Јанковић, *Сродници*, Нови Сад: Матица српска.

Живковић 1962: Д. Живковић, Епски и лирски стил Иве Андрића, у: *Иво Андрић*, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 39–56.

Зуковић 1980: Lj. Zuković, Narodne izreke i poslovice u djelu Ive Andrića. у: M. Popadić (ур.). *Travnik i djelo Ive Andrića – zavičajno i univerzalno*. Sarajevo: Veselin Masleša, 438–456.

Клеут 1997: М. Клеут, Библија и Мушкатировићеве пословице, у: *Српска књижевност и Свето писмо*, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 26/1, Београд, 297–304.

Крњевић 1980: Х. Крњевић, *Живи палимпсести или о усменој поезији*, Београд: Нолит.

Микић 1992: Р. Микић, Знакови поред пута и нездраво љубопитство, у: *Књижевност*, год. 47. Књ. 97, св. 8/9/10.

Милошевић 1963: Н. Милошевић, *Обрада фолклора у делима Иве Андрића*, *Рад Деветог конгреса фолклориста Југославије*, Сарајево.

Милошевић Ђорђевић 2000: Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Мушкатировић 2011: Ј. Мушкатировић, *Причте илити по простому пословице тјемже сентенције илити рјеченија*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Недић 1962: В. Недић, Иво Андрић и народна књижевност, у: *Иво Андрић*, књига 1, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, посебна издања.

Ораић Толић 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Првић 1983: М. Првић, *О Знаковима*, Београд: Рад.

Радуловић 2011: О. Радуловић, Утицај Вуковог превода Новог завета на имагинацију Иве Андрића, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 40, Београд, 433–445.

Самарџија 1993: С. Самарџија, „Знакови поред пута” и облици усмене књижевности, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 41, св. 1, 95–109.

Свето писмо Старога и Новога завјета (1945), превео *Стари завјет* Ђ. Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић, Њујорк/Лондон: Савет библијских друштава.

Стефановић Караџић 1969: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пословице*, Београд: Просвета.

Olivera V. Radulović

THE EFFECT OF TRADITIONAL WISDOM ON CREATIVE WORK OF IVO ANDRIĆ

(Summary)

The aim of the research is to highlight the importance of traditional wisdom: of the Bible, folk proverbs and sayings and their impact on universality, style, imagery and brevity of Andric's text, to show that the writer often builds sketches for stories and novels on their grounds because he dissolves them in his work or he uses them to get to the point because he finds in them the universals of text. The applied intertextuality as a comparative method has led to the following conclusions: the relationship of Ivo Andric towards traditional potentials is creative, proverbs, sayings, words taken into tradition and lessons from the parable he often corresponds problematizes, resemantisez or distorts the leading dialogue or debate with their content, because he experiences wisdom lessons in the present living space and flows of human speech.

821.163.41.09 Andrić, I.

Sead POROBIĆ*
Institut für Slavistik der Univ. Hamburg
Hamburg

Оригинални научни рад
Примљен: 16. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

О ИДЕНТИТАРНИМ КОНЦЕПТИМА У ДЈЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА

Андрићева прозна дјела свједоче често о етничко-религиозним напетостима, те о јазовима између различитих конфесија и етнија. Ове напетости и разлике су узрок што се Андрићеви књижевни ликови неријетко понашају као типични представници једне одређене *етничке* или конфесионалне групе или особине дате групе. Отуда се они у дјелу често реализују као (архе)типови. Па ипак, упркос томе или управо због тога, идентитарна граница између свог и туђег у Андрићевом дјелу није увијек јасна и једнозначна.

Кључне ријечи: идентитет, Андрић, култура, Босна, синкретизам, имагологија, перспектива, странац, дошљак.

Дискусија о идентитету код Андрића је била одувијек, а данас поготово, компликована и отуда занимљива.

Алеида Асман у *Уводу у културологију* наглашава да идентитет није природно задат него да се стиче и да је заправо културална конструкција (Асман 2006: 217). Асман разликује и два облика идентитета: индивидуални и колективни. Док је индивидуални, иако и сам конструкт, углавном неупитан, колективни идентитети се често доводе у питање, а захтијевају такође конструкцију и рад на њима, односно своју конкретизацију. Та конкретизација се постиже причањем и понављањем прича и митова на којима ти идентитети често и почивају.

Причање прича и митова уводи у игру о идентитетима и књижевност као дисциплину која их обрађује и ствара и стоји с њима у конкурентном односу. Отуда је идеологија као посебан облик конструирања стварности у идентитарном смислу неодвојива од књижевности (нпр. у форми канона).

Андрић спада безусловно у обавезан јужнословенски канон, а у југословенско вријеме је вриједио и за писца који подједнако и одвагано посматра и приповиједа све три, односно четири вјерске и националне заједнице.

* sead.porobic@uni-hamburg.de

Након распада југословенске заједнице долази и до партикулације њене културе, а тиме и до промјене вредновања Андрићева дјела. Тако су насљедници југословенске државе и њихови народи и културе у партикуларној борби за сопствену државу и културу подијелили и Андрића. И свака га поима и тумачи на свој начин, па тако имамо различита гледања на Андрића: бошњачки, хрватски, српски поглед. А та тумачења иду од признавања и идеализовања, идеолошког злоупотребљавања до потпуног негирања и захтјева да се избаци из лектире.

Врло често се при томе дешава учитавање, дословно и ресентимантско читање, несвјесне и свјесне идеолошке интерпретације текстова из прошлости и њихово примјењивање на данашње стање – а у складу са новоизграђеном идеологијом и каноном и у конструкцији властитих нових идентитета. Најчешћи проблем при томе јесте идеолошко мијешање вриједносних категорија из три различита времена: времена о коме се прича (тзв. *приповиједано вријеме – erzählte Zeit*), времена у коме се прича (тзв. приповједно вријеме – *Erzählzeit*) и времена у коме се текст чита (за то би се могло увести појам *интерпретативно вријеме* – да би се избјегли неспоразуми).

У најгорој варијанти своде се та тумачења Андрића на дискусију о припадности писца и питање: Чији је Андрић? (Па се води чак и један судски спор око права на издавање Андрићевих дјела).

У овом раду ћу покушати да питање идентитарних концепата код Андрића посматрам у односу на перспективу приповједача, као и ликова те апстрактног аутора као инстанце најближе идеји самог дјела. У том смислу ћу посматрати како се развијају односи конципирања идентитета и алтеритета по различитим битним опозицијама.

О идентитету код Андрића су у посљедње вријеме из различитих углова врло инспиративно писали Иван Ловреновић, Роберт Ходел, Енвер Казаз, Тихомир Брајовић и др.

1) Индивидуално vs. колективно код Андрића

Треба рећи да су индивидуално и колективно као идентитарни концепти код Андрића имали различите вриједности у различитим епохама његовог стварања.

У Андрићевим почетним лирским прозама (*Ex Ponto, Немири*), као и првим модернистички оријентираним приповијеткама („Пут Алије Ђерзелеза", „За логоровања", „Мустафа Маџар"...), али и позног романа *Проклета авлија*, те већем дијелу каснијих приповиједака доминира егзистенцијалнопсихолошки свијет индивидуе, (лирског) субјекта и отуда и његов драмски набијен индивидуални идентитет.

У прозама његовог зрелог доба, међутим, а нарочито у романима-хроникама бројна су мјеста која указују на Андрићеву општу оријентисаност ка колективном, из кога појединци црпе и свој сопствени идентитет. О томе

свједочи стална супротстављеност конфесионалних или социјалних група. Тако су ликови често само представници одређене групе, што је одлика Андрићевог дедуктивног стила, и отуда се развијају попут (архе)типова.

Будући да је вријеме о коме се у овим прозама приповиједа обично прединдустријско, када су индивидуе своју потврду добијале углавном кроз колектив и припадност њему, то је и сваки изражен јак индивидуални идентитет и својеврстан сукоб са колективом, било извањским или сопственим изопћењем из заједнице. Најбољи примјери за ту врсту драме у којој се обликују снажни али и трагични индивидуални идентитети код Андрића јесу: Алија Ђерзелез, Фата Авдагић у *На Дрини ћуприја*, Аника из *Аникиних времена*, „Мара Милосница", али и Алихоџа, те у сваком случају Ћамил из *Проклете авлије*. Отуда се намеће општи утисак да Андрић, макар у романима-хроникама, полази од колектива као одређујућег идентитета и који се потврђује одређеним (архе)типичним представницима, али да стално тежи да оствари хуманистичку слику свијета у индивидуама које надилазе границе тог колективног.

2) Конфесионалне опозиције – к/хришћанско : муслиманско : јеврејско

Полазећи од аукторијалне приповједачке перспективе код Андрића, може се рећи да је та перспектива у већини прозних дјела (најдоминантније свакако у фратарским приповјеткама) увијек босанско-к/хришћанска, али се она у свом току увијек тематски и идејно и језички развија у ширу перспективу, која се на крају уздиже до опште хуманистичке слике и идеје свијета.

О томе свједоче чак и језичке перспективе. Тако посесивна замјеница *наш/наши/наше* има нпр. у роману *На Дрини ћуприја* вишеструко значење. О томе је писао Ходел у тексту „Андрић као место сећања". Ходел тамо биљежи различита значења замјенице „наш". Као полазно (1) значење те замјенице он наводи хришћански идентитет*:* „*Наше* жене вјерују да има по једна ноћ у години; *Наше* жене су се крстиле у тами […] (90)"; друго (2) значење је заједничко касабалијско с којим се приповедач чешће идентификује: „а колико је *наших*, у току столећа и у низу нараштаја, преседело овде зору или акшам или ноћне часове (14); многи *наш* потурица који, промениви вером, није нашао оно што је очекивао, […] (33); *наш* свет је почео да губи рачун о времену и стварним намерама градитеља (64); тако је, за *наш* свет потпуно неочекивано, дошао ред и на рабатни и запуштени караван-серај (159)". *Наш свет*" и треће (3) значење „заменице „ми" везано је за ауторски плурал: „Сад нам се ваља вратити у времена кад (17); а *наши су* доживљаји често тако замршени и тешки да није чудо што их људи правдају учешћем самог Сатане (173); то су оне велике смелости које чинимо само у сновима (183)" (Ходел 2007: 144).

У приповијеци „Мустафа Маџар" дезоријентисани Мустафа Маџар, згађен над свијетом, резигнирано закључује да је свијет пун гада „и крштеног

и некрштеног", а скоро идентичну мисао има и Абидага у роману *На Дрини ћуприја*: „Исто тако гадио му се овај народ, и то муслимани као и хришћани" (Андрић 1986: 39).

За конфесионалну опозицију и њено превазилажење као симболични јунак, најзначајнији лик је Мехмед-паша Соколовић, који је у себи отјелотворио и сабрао те двије опозиције и он је много више него само потурчењак. Његова прича почиње са сценом аџами-оглана и приказом одвођења малог Радета на пут да постане Мехмед. Приказ набујале Дрине, коју ваља прећи, несигурне скеле на њој, као и скелеџије Јамака има непобитне алузије на Стикс, као границу између живих и мртвих душа. Скелеџија је приказан као Харон. И он прелаз наплаћује кованицама које леже на поду скеле. Сам прелазак ријеке треба да означи прелазак у други свијет и живот из кога нема повратка (да заборави ко је и шта је). Та слика предимензиониране Дрине која дијели два свијета се у роману стилизује и у животу Мехмед-паше касније претвара у слику црне пруге која пресијеца унутарњи свијет Мехмед-паше и која као стална опомена на та два свијета живи у њему:

> Као физичку нелагодност негде у себи – црну пругу која с времена на време, за секунду – две пресече груди надвоје и заболи силно – дечак је понео сећање на то место, где се прелама друм, где се безнађе и чамотиња беде згушњавају и таложе на каменитим обалама реке преко које је прелаз тежак, скуп, и несигуран (Андрић 1986: 25).

Лик Мехмед-паше је симбол подијељеног босанског човјека и Андрићев покушај да осмисли и премости ту конфесионалну – треба ли се овдје рећи и идентитетску – разлику унутар једног човјека. То је слика поливалентног и синкретичног културног идентитета, компликованог босанског човјека са свим његовим разликама. Њих не може избрисати, али их може премостити, што Андрић и чини.

3) Социјалне опозиције – богати : сиромашни

Социјални идентитети су повезани са свим другим опозицијама и играју снажну улогу у многим Андрићевим прозама. Најчешће се линије те подјеле и опозиције у османско доба поклапају са конфесионалним, што није одувијек био случај и Андрић то увијек изнова тематизује. Тек послије 17. вијека и Карловачког мира, односно османског губитка Мађарске и Славоније, конфесионална разлика постаје и социјална разлика. Ову чињеницу Андрић обрађује у многим својим прозама и ту покушава да открије клицу национално-конфесионалне нетрпељивости. А ту налази и разлог опсесивне опчињености босанског човјека, обично муслиманског бега земљом и посједништвом (нпр. „Сан бега Карчића"). „Прича о кмету Симану" говори о конфесионалној димензији тих социјалних односа на посебан начин („Ево како је: четири стотине година сте ви јахали нас, сада ћемо четири стотине година ми вас, а послије ћемо се разговарати ко ће кога јахати за оних трећих четири стотине година" (Андрић 1981а: 149). Али у „Причи о кмету

Симану" се неочекивано и тегобно потцртавају ти социјални односи који стоје изнад конфесионалних диференција. На крају приче, упркос пророчком размишљању о праву сељака на земљу (иза којег стоји и приповједач), кмет Симан губи сав свој посјед и пропада, чиме се опет потврђује Андрићева представа о сталности и спорој промјењивости социјалних односа – мјерено људским вијеком.

4) Имаголошке опозиције Оријент : Окцидент и ми

Тумачење ове опозиције у Андрићевом дјелу је централни предмет идеолошког неспоразума постјугословенских тумача Андрића, али и југословенских тумачења османског доба, а оно се може представити у двије основне струје: османофобну и осмонофилску. Османофобна се развијала и нарочито испољила у вријеме ослободитељског романтизма, и траје у неку руку до данас, а османофилско тумачење је, пак, актуелно нарочито последњих двадесетак година код Бошњака у конструкцији новог бошњачког идентитета.

У Андрићевим прозама се приказивање и Оријента и Окцидента одвија на више нивоа.

С једне стране се најприје може и код Андрића већ у *Дизертацији* установити „европоцентрични" став спрам Оријента, који Исток посматра у смислу „оријентализма", онако како је овај појам представљен нпр. код Е. Саида (*Оријенталиѕам*).

А то значи да се Оријент посматра са свим типичним клишетизираним предоџбама и пороцима (запуштеност, лијеност, превртљивост, итд.). Овај саидовски приступ у романима-хроникама имају обично западноевропски представници (поготово конзули у *Травничкој хроници*), како према самим Османлијама тако и према домаћем становништву, али то никако није и стална и доминантна перспектива самог приповједача. Приповједач напротив, истичући европоцентрични став Западњака и њихову одбојност према свему оријенталном и босанском, ствара дистанцу из које се развија и критика тог хегемонијског и колонијализаторског става. Али исти такав „оријенталистички" став и однос према Босанцима имају и Османлије. Тако да приповједач гради уравнотежену критику и Оријента и Окцидента. И за једне и за друге су Босанци „дивљи народ" на граници и рубу цивилизације.

Слична је међутим и слика коју домаћи имају према странцима уопште, како Западњацима тако и Оријенталцима. Приповједач и ликови који стоје близу приповједачу су досљедни у свом локалпатриотизму (Скопљак, бег Церић или фра Јулијан), а који се развија упркос свим поменутим разликама. Њима су блиски и ликови странаца који се не жале на дивљину ове земље него живе свој живот у њој (Дефосе, гђа Давил, Колоња, Тахир-бег), а то су и ликови који су блиски приповједачевој аксиолошкој перспективи људи са границе.

Тај мотив граничног простора је у новијој постколонијалној теорији именован „трећим простором" (Х. Бхабха).

Међутим, тај уравнотежени однос странаца према Босни те нарочито Босанаца према странцима се одмах релативизира и доживљава врло брзо и корекцију код домаћих актера. И то тако што се активирају горе поменуте конфесионалне опозиције. Па онда домаћи католици са надом ишчекују Аустрију, православци српску војску, а муслимани и једне и друге са зебњом и страхом. Тако да се стварају врло сложени односи попут луковице – у којима се на сваком сљедећем нивоу врши корекција и нова идентификација. О том парадоксу да припадници једне заједнице ишчекују бољитак са четири различите стране свијета и на четири различита језика изражавају своје молитве једном Богу говори домаћима и један странац, Дефосе, који додуше стоји близу приповједачевој позицији, у разговору са фра Јулијаном:

> Како је могућно – питао је Дефосе – да се ова земља смири и среди и да прими бар онолико цивилизације колико њени најближи суседи имају, кад је народ у њој подвојен као нигде у Европи? Четири вере живе на овом уском, брдовитом и оскудном комадићу земље. Свака од њих је искључива и строго одвојена од осталих. Сви живите под једним небом и од исте земље, али свака од те четири групе има средишта свога духовног живота далеко, у туђем свету, у Риму, у Москви, у Цариграду, Меки, Јерусалиму или сам бог зна где, само не онде где се рађа и умире. И свака од њих сматра да су њено добро и њена корист условљени штетом и назатком сваке од три остале вере, а да њихов напредак може бити само на њену штету (Андрић 1984: 296–297).

Скоро исту мисао имамо у сцени описа сарајевске ноћи и откуцавања сати са сарајевских богомоља из приповијетке „Писмо из 1920":

> Тако и ноћу, док све спава, у бројању пустих сати глувог доба бди разлика која дели ове поспале људе који се будни радују и жалосте, госте и посте према четири разна, међу собом завађена календара, и све своје жеље и молитве шаљу једном небу на четири разна црквена језика (Андрић 1981а: 118).

Међутим, немају само „просвјећени" западњаци и „охоли" Оријенталци надмену слику о себи него и домаћи ликови, касабалије (како Вишеграђани, тако и Травничани) пате од исте слабости:

> Гордост, то им је друга природа, жива сила која их кроз цео живот прати и покреће и удара им видан знак по коме се разликују од осталог света (Андрић 1984: 17).

Тако да овдје на нивоу цијелог текста имамо наглашену аксиолошку перспективу приповједача која нам са ироничком дистанцом саопштава да сви колективи имају заправо искривљену (и препотентну) слику о себи и другима. Тихомир Брајовић описује тај феномен метафором „искривљених огледала" (Брајовић 2012: 145).

5) Свој : туђи; опозиција наш човјек vs. странац/дошљак

Упркос свим поменутим опозицијама и разликама које се никад не потиру, ствара се у том свијету и један посебан тип човјека, изван тих опозиција. То је тип касабалије као посебан облик колективног идентитета, који настаје интеракцијом процеса искључења и укључења у те нивое идентитета, творећи тако тај *трећи простор* између Оријента и Окцидента.

Касаба се развија као бина различитих интереса (сједи се заједно на капији, а свако мисли своју мисао), култура, прича и легенди, али се стилизује и у надидентитарни простор хетерогеног, али „нашег" свијета. И оно што је типично за Андрићеву прозу, макар у романима-хроникама јесте да су у тој касаби кроз цијелу историју коју описује ружне ствари резервисане углавном за странце, без обзира на њихову вјеру (Анадолце, Аустријанце, Личане, рјеђе искварене домаће људе, Цигане итд.), који не знају за „наше", касабалијске адете и обичаје.

Тако да се у градњи свијета и у моралном и у идеолошком смислу генерално развија однос центра и периферије, гдје је центар (касаба) у моралном погледу позитиван (уз све унутрашње антагонизме), а лоша дјела су резервисана за странце. О тој црти Андрићевог стила писао је и Ј. Деретић (Деретић 1981: 360–361).

У категорији странца могу се уочити двије подгрупе. Прву би представљао странац као такав, а другу дошљак.

Странац углавном остаје изван касабалијског свијета. Странци су освајачи, колонизатори, а сасвим ријетко се даје њихова индивидуална слика попут доконог војника Леденика у причи „Љубав у касаби" који искориштава наивну дјевојку Рифку. Странац само изнимно постаје „наш" након довољно дугог времена привикавања. Такви су Лотика, Италијан Пјотро Соло, стари Галус.

Дошљак је човјек који долази извана, али није путник-намјерник, него неко ко долази у касабу (обично под суспектним околностима) с намјером да у њој и остане. Дошљак је или неприлагођен или пролази својеврсну иницијацију да би постао касабалијом.

У ову категорију би спадали и Јевреји, као „најмлађа" и најмалобројнија народна група која се већ одавно одомаћила у, ионако синкретичној, босанској слици свијета. (Андрић и код јеврејске групе прави опет разлику између „домаћих", „наших" – Јевреја Сефарда и Јевреја „дошљака" (Ашкеназија) који долазе са Аустријом.)

О мотиву дошљака код Андрића писао је Предраг Палавестра (Палавестра 1984: 187).

Најбољи примјер за категорију дошљака имамо у роману *На Дрини ћуприја* у лику Милана Гласинчанина. Он је на почетку своје приче представљен као странац, дошљак у Вишеград и као такав има све предиспозиције за носиоца негативних особина – у овом случају порок је коцка.

> Прави касабалија није по природи коцкар. То не значи да у касаби није било људи оданих и томе пороку, али је стварно број коцкара био вазда мален у поређењу са другим варошима, и у већини случајева су то били странци или досељеници. Свакако Милан Гласинчанин је био један од њих (Андрић 1986: 174).

Тек након што се у касаби појави нови странац (по опису Аустријанац, а по цијелом инсценирању сам ђаво) с којим Гласинчанин у картању проживљава праву драму на живот и смрт и својеврсну катарзу, постаје он „наш", али послије тога неће остати исти човјек.

Прави странац је попут овог мистичног странца коцкара човјек који обично остаје изван касабалијског микрокосмоса.

Још један примјер дошљака који се не уклапа у касабалијски хетерогени космос јесте Коста Баранац, велики губитник у великом поводњу:

> То је био млад човек, дошљак, који је пре двадесетак година доведен као шегрт у касабу и ту се доцније прижењио у једну добру кућу и брзо загаздио.... Сад је био упропашћен (Андрић 1986: 90).

Међутим, будући да Андрић на бројним мјестима са нелагодом говори и о „нашим" људима (нпр. *Знакови поред пута*, „срећа је што у нас има доста и таквих људи који су друкчији и који нису прави 'наши људи'") онда се овдје очигледно ради о функцији текста, а не о наивној црно-бијелој слици: гдје су *наши* добри, а странци лоши. Та функција би се могла објаснити тиме да се тежиште унутарњих разлика тако преноси на ванјски свијет, као њихов могући узрок.

5a) Имагологија и политичка коректност

Будући да смо констатовали да у Андрићевом свијету опасност обично долази од странаца, те да страни елементи чине и најружније ствари, поставља се питање како из перспективе данашње политичке коректности читати Андрићев текст у односу на ту чињеницу. Приговори који нису новијег датума, а односе се на муслимански елеменат, односно на Андрићев термин „Турци" за Бошњаке-Муслимане, за који сам Андрић каже (у разговору са Љубом Јандрићем) да није најсретнији, али да се тада користио.

Такав је случај и са Ромима – у тексту конзеквентно називаним Цигани. Њемачки издавач превода *На Дрини ћуприје* је једно такво мјесто једноставно изоставио у преводу (податак Роберта Ходела)[1]. Тако да се политичка коректност претвара у својеврсну цензуру.

Роми су у Андрићевим романима обично представљени стереотипно као маргинална група која се јавља обично у прљавим радњама (Мерџан приликом сцене набијања на колац, Циганин при продаји Радисављевог тијела,

[1] Њемачки издавачи у последње вријеме замјењују и политички некоректан израз *Негер* (пежоративан израз за црнца) у дјечијим књигама попут *Пипи дуга чарапа* или Преусерове *Мала вјештица*.

Неки Хусо Кокошар у шуцкору. „Циганин без части и одређеног занимања, коме је срамна болест још у првој младости изјела нос, предводио је десетину голаћа", итд.). И даље, колико је такво сликање иконографско осликавање друштва одређеног времена, а колико злоупотреба стереотипа? Таква стереотипност може да носи у себи заиста и дискриминаторски потенцијал, али само онда ако је у служби неке идеологије. Онај ко у тексту циљано тражи некоректност спрам било ког колектива може код Андрића (или било ког другог аутора) наћи увијек понеки мрачан и настран лик („За логоровања" је то настрани хоџа, у „Аникиним временима" поп Вујадин, у „Сан под грабићем" јеврејски трговац Саломон, у „Мара Милосница" хисторијски фра Грга Мартић итд.). Стереотипно сликање уза сву опасност од застрањивања у политичку некоректност има и своју естетску функцију уколико у њему нема идеологије. Таква идеологија се, међутим, не може наћи код Андрића упркос негативном приказивању странаца и/или (маргиналних) колектива.

6) Помирење свога и туђег у синкретичком типу човјека. Тип Левантинца

О посебној култури живљења која настаје у једној интеркултуралној средини на граници свјетова, свједочи егземпларно и најбоље Колоња из *Травничке хронике*. То је тип човјека са границе и он је симболички најближе оном типу човјека који се у цијелом миксу култура и утицаја ствара у Босни и на Балкану. То је тип Левантинца, човјека који у себи носи све елементе своје уже (конфесионалне) групе, али и осталих група с којима живи. То је човјек трећег свијета.

У *Травничкој хроници* Колоња говори о Левантинцима сљедеће:

> На њих се могу применити речи које је пре шест векова написао велики Џелалудин, Џелалудин Руми: „Јер самог себе не могу да познам. Нит сам хришћанин, ни Јеврej, ни Парс, ни муслиман. Нит сам са Истока ни са Запада, ни са копна ни са мора." То су они. То је једно мало, издвојено човечанство које грца под двоструким Источним грехом (peccatum originale originatum), и које треба још једном да буде спасено и откупљено, а нико не види како ни од кога. То су људи са границе, духовне и физичке, са *црне и крваве линије*[2] која је услед неког тешког и апсурдног неспоразума потегнута између људи, божјих створења, између којих не треба и не сме да буде границе. ... То је трећи свет у који се слегло све проклетство услед подељености земље на два света (Андрић 1984: 330).

Врло је симптоматично да овдје у опису тих људи Колоња помиње „црну крваву линију" чиме се понавља мотив црне линије, пруге као духовне границе коју смо већ упознали код Мехмед-паше Соколовића. Тиме се филозофија синкретичког човјека са границе репетитивно активира и доводи неопозиво у везу са идејом имплицитног аутора о човјеку на граници и границама међу људима тамо гдје „не сме да буде границе".

[2] Истакао С.П.

Цијела прича о прожимању и синкретизму потврђује се у *Травничкој хроници* и Колоњином причом о темељима Јени џамије у којој се голим оком виде артефакти и наслаге ранијих култура и култова, као и Дефосеовом причом о три наслаге путева из различитих епоха.

А такав је и запис о Сарајеву:

> Његово лице у последњој светлости сутона изгледа древно мудро: на њему су, као боре вековних подвига и искустава, урезане линије улица, кривудаве и смеле оне из турске епохе, праве и круте оне из аустријског времена. Те две врсте градских улица још се јасно разликују, као две азбуке из два разна писма и језика. Али вео сумрака, који бива све гушћи их изједначује и стапа у нечитку причу заједничке ноћи, која сада покрива историје и легенде ... (Андрић 1981: 165).

Тако да се овом културолошком типу хибридног идентитета на више мјеста код Андрића даје и археолошки аргумент те синкретичности који додатно потцртава причу о Левантинском карактеру овог свијета.

И као да у тим културним архитектонским повезаностима и приповједач заједно са Колоњом даје овом хибридном свијету дашак наде:

> – Ви разумете, све је то једно у другом, повезано, а само наоко изгледа изгубљено и заборављено, растурено, без плана. Све то иде, и не слутећи, ка једној мети, као конвергентни зраци далеком, непознатом жаришту. Не треба заборавити да у Курану стоји изрично: „Можда ће Бог једног дана измирити вас и ваше противнике и између вас васпоставити пријатељство. Он је моћан, благ и милосрдан." Дакле нада постоји ... (Исто: 333)

Закључно се може рећи да свјетоназор Андрићевог приповједача иде, дакле, из центра према периферији инклудирајући све шире просторе своје околине и узимајући у обзир композитност интеркултуралног друштва и развија један колективни идентитет вишег реда да би се парадоксално развио у хуманистички идентитет највишег реда у коме је важно бити човјек.

Тако у самом финалу *На Дрини ћуприје* резонује и Алихоџа чије размишљање стоји сасвим близу имплицитном аутору, а тиме и самом Андрићу:

> Ко зна? Може бити да ће се ова погана вера што све уређује, чисти, преправља и дотерује да би одмах све прождрла и порушила, раширити по целој земљи; можда ће од васцелог божјег света направити пусто поље за своје бесмислено грађење и крвничко рушење, пашњак за своју незајажљиву глад и несхватљиве прохтеве? Све може бити. Али једно не може: не може бити да ће посве и заувек нестати великих и умних а душевних људи који ће за божју љубав подизати трајне грађевине, да би земља била лепша и човек на њој живео лакше и боље. Кад би њих нестало, то би значило да ће и божја љубав угаснути и нестати са света. То не може бити (Андрић 1986: 388).

Након свега реченог се дефинитивно може на горе постављено питање чији је Андрић писац дати одговор да је Андрић „наш" писац. Само треба још разријешити ко смо то ми.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1981а: И. Андрић, *Сабрана дјела*, Сарајево.
Андрић 1981б: И. Андрић, *Немирна година*, Сарајево.
Андрић 1984: И. Андрић Иво, *Травничка хроника*, Сарајево.
Андрић 1986: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Сарајево.
Андрић 1981: И. Андрић, Један поглед на Сарајево, у: *Стазе, лица, предели*, Сарајево, 165.
Андрић 2009: И. Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Београд.
Асман 2006: A. Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, Erich Schmidt Verlag, Berlin.
Брајовић 2012: Т. Брајовић, „Између балканизма и евроцентризма: историја као „криво огледало" идентитета у романима Иве Андрића", *Компаративни идентитети*, Београд: Службени гласник.
Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд: Нолит.
Ходел 2007: Р. Ходел, „Иво Андрић као „место сећања" („lieu de mémoire") (у Југославији, а данас?), *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Година XXVI, свеска 24, Београд.
Ходел 2011: Р. Ходел, „Заједница и друштво у Андрићевом роману *На Дрини ћуприја*", у књизи *Андрић и Селимовић, форме актуелности*, Сарајево: Добра књига, 42–54.
Казаз 2014: Е. Казаз, „Утопија националне слободе и османофобни дискурс у Његошевом „Горском вијенцу", *Рат и пјесништво*, 103–129.
Казаз 2006: Е. Казаз, „Трећи свијет и његова мудрост искључености (слика империјалне идеологије и просвјетитељске утопије у Андрићевој „Травничкој хроници", у: *Свој и туђ, Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
Ловреновић 2008: И. Ловреновић, *Иво Андрић, парадокс о шутњи*, Сарајево: Нови израз, 39.
Палавестра 1984: П. Палавестра, „Мотив дошљака у новијој српској књижевности", у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век)*, САНУ, Београд.

Sead Porobić

ÜBER DIE IDENTITÄTSKONZEPTE IM WERK VON IVO ANDRIĆ

(Zusammenfassung)

Die Prosawerke von Ivo Andrić zeugen oft von ethnisch-religiösen Spannungen und Kluften zwischen unterschiedlichen Konfessionen.

Diese Spannungen und Differenzen sind gleichzeitig der Grund dafür, dass Andrićs literartische Figuren oft handeln als typische Vertreter einer bestimmten ethnischen oder konfessionellen Gruppe oder Eigenschaft, und daher sind sie im Werk oft realisiert als (Arche)Typen. Alle diese Differenzen

und Spannungen sind im Bezug auf die Identität sehr produktiv in einer interkulturellen Gesellschaft. Und jedoch trotz dem, oder gerade deswegen ist die identitäre Grenze zwischen dem Eigenem und dem Fremden in dem Werk von Andrić nicht immer klar und eindeutig.

821.163.4.09-31 Сијарић, Ћ.

Надија И. РЕБРОЊА*
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ИСТОРИЈА И ТРАДИЦИЈА У РОМАНУ *МОЈКОВАЧКА БИТКА* ЋАМИЛА СИЈАРИЋА

Рад се бави традиционалним веровањима, представама, обичајима, елементима усмене књижевности у подтексту романа *Мојковачка битка* Ћамила Сијарића, као и односом овог романа према историји. Рад показује како традиционална веровања и представе учествују у карактеризацији ликова и грађењу атмосфере романа. Показује се како је комуникација са традиционалним веровањима и представама у контексту романа употребљена за преиспитивање односа између индивидуе и колектива, као и немогућности ликова да направе баланс између личних тежњи и колективних очекивања у историјским комплексним тренуцима. Ликове *Мојковачке битке* одређују комплексне идентитарне тешкоће и ратне околности, у којима они не успевају да се остваре као индивидуе, што сведочи о изразитој модерности овог романа.

Кључне речи: традиција, историја, подтекст, Ћамил Сијарић, *Мојковачка битка*, интертекстуалност, народна веровања, роман.

У свом укупном књижевном делу Ћамил Сијарић показује нарочито интересовање за историју и гради специфичан однос према историјском. Свих шест Сијарићевих романа карактерише изразита интертекстуална комуникација са традиционалним веровањима и представама па је читање такве интертекстуалне комуникације од пресудног значаја за тумачење и валоризацију Сијарићевог романескног опуса. Од свих његових романа, роман *Мојковачка битка*, објављен 1968. године, најближи је историјском роману:

> Најближи жанровским укусима класичног хисторијског романа реалистичког типа, а самим тим и епски постављеној инстанци приповиједања, Сијарићев роман *Мојковачка битка* у растреситој, мозаичкој структури износи причу у чијој је основи хуманизација хисторијског безумља унутар које доминира наративни ток у чијем је средишту тема љубави (Казаз 2004: 236).

Како Казаз примећује, „Сијарићева *Мојковачка битка* и његова верзија приче о хисторији, већ су у дослуху са модернистичком идејом индивидуалнос-

* nadija_r@yahoo.com

ти, али и у дослуху са исијавањима егзистенцијалистичке филозофије у јужнославенске литературе" (Казаз 2004: 237).

Мојковачка битка говори о познатом историјском догађају из Првог светског рата. Радомир Барјактаревић указује на то да је после великих победа на Сувобору и Колубари на почетку Првог светског рата Србија није стигла ни да се честито опорави од бројних ратних губитака и епидемије пегавог тифуса који је однео огроман број жртава, а већ у новембру 1915. године на њу се сручује нова офанзива удружених Немаца, Аустријанаца, Мађара и Бугара под командом њемачког фелдмаршала фон Макензена, након чега је српска војска била приморана да се повлачи (Ћоровић 2005: 845). План је био да се домогне Солуна, гдје се налазила савезничка енглеска и француска војска, али је то с уласком Бугарске у рат постало неостварљиво па је изабран други правац – Јадран, преко Албаније:

> О овом пакленом повлачењу срочене су многе пјесме, и гусларске и оне друге, и исплетене многе легенде. Међутим, један догађај који је повезан с голготом српске војске при њеном повлачењу превазилази уобичајену братску солидарност и досеже до јединственог симбола саможртвовања. Наиме, 6500 црногорских бораца, припадника „Санџачке војске" из састава њене прве дивизије, тих судбоносних тренутака за српске војнике, доносе историјску одлуку: да заштите одступницу братске српске војске и на историјском мјесту Мојковцу, на ријеци Тари, гдје се налази још стари немањићки рудник Брсково, у времену 25–27. децембра 1915. и од 6. до 10. јануара 1916. године дочекују око 15.000 аустроугарских војника са 45 тешких оруђа. То је уједно била и посљедња битка Црногораца пред капитулацију и бјежање краљевског двора с Цетиња и једна од најславнијих и највећих побједа у историји свих наших народа (Барјактаревић 1975: 47–48).

Радња Сијарићевог романа, стављена у контекст ове битке, ипак се плете око ликова Радича Мемића, црногорског учитеља, и Умке Кардашић, муслиманске девојке, и њихове забрањене љубави.[1] У роману постоји свега неколико примера укључивања традиционалних представа у текст. Умкино бекство од куће да би се удала за Радича је један од њих. Сијарић у свом етнолошком истраживању наводи да је бекство тј. крађа девојке један од начина на који су се људи у Бихору венчавали: „Човјек у Бихору се жени на разне начине проси дјевојку, он дјевојку краде или је отима" (Сијарић 1953: 377). Крађа девојке значи да је девојка без дозволе родитеља побегла за момка ког је изабрала. У традиционалном друштву, то је био један од ретких начина који је младенцима давао пуну могућност избора. Умку је за Радича „украла" његова тетка Деспина. Тежину таквог поступка осећају чак и чланови Радичеве породице, па Рабрен Мемић каже ,,Нико од дјевојке не би учинио ово што хоће она да учини. Деспино, Деспино, кујо несвезана, шта то чиниш! Ја им то не бих учинио, па нек су ме ногама мјерили – ако су ме мјерили и хљеб су ми давали, Деспино, Деспино, кујо несвезана, пушћана! Није дјевојка сјекира на клади, но је дјевојка чељаде у кући – Деспино, Деспино, кујо!" (Сијарић 1981а: 9). Сама погрда *кујa*, може се довести у везу са

[1] Овом тематиком Сијарић се бавио више пута у свом књижевном делу, на пример у приповеци „Зелен прстен на води" (в.: Сијарић 1981б: 106–140).

традиционалним представама.[2] Љубавна прича између Умке и Радича, као и њено бежање од куће да би се удала за њега, пре свега има за циљ да опише атмосферу и односе између припадника различитих етницитета и вера у том историјском тренутку, да би касније, током и након Мојковачке битке, описао и њихову сарадњу и измирење између Радича и Умкине породице. То показује да се Сијарић у овом роману пре свега бави историјским, а мање традиционалним, али од властитог стила и приступа прози није се могао у потпуности удаљити. Док Умка бежи са Деспином, она види мртве претке и ђаволе[3] крај воденице:

> Мртваци у бијелим чаршафима – њени мртви стричеви, стрине и тетке. Чекали су је раширених руку да је ухвате и врате натраг; ишла им је право на руке, тако боса, и готово гола, и већ луда од привиђења. Покрај воденице крај воде и врбља протрчала је са ушима пуним треска из некаквих бубњева, у које са, чинило јој се, бубњали све сами ђаволи; мокре бадњеве на прескочила је у једном скоку, мокра и тама од потоку, и од зноја. Чинило јој се да се за њом надале халак ђавола – а покрај гробља читав халак мртвих, и већ јој се чинило да је хватају, дижу, носе и бацају, тако голу мокру (Сијарић 1981а: 21).

Воденица је у словенској митологији уопште место на ком живе митска бића и ђаволи: „поготову ако је забачена, урушена, јесте маркирани локус, место боравка митолошких ликова. Верују да испод воденичког точка живи -> водењак, да у в. -> русалка пере -> косу, а да на стубовима срушене в. седе -> ђаволи" (Толстој, Раденковић 2001: 90). Сијарић овим поступком лик Умке гради као лик девојке свесне властитог преступа у односу на породицу и традицију. Истовремено, мртви преци могу бити њена пројекција свести о преступу којим се издваја из породице без благослова. Па и ђаволи које види како бубњају и халачу око воденице могу бити, пре свега, психолошка пројекција осећаја кривице, мучнине и гриже савести, али и страха од оног непознатог што је чека. Сем тога, пошто бежи, и то мимо друштвено прихватљивих облика бежања[4], за човека друге вере, она нема свадбу, па тако ни песму, славље и пуцање које тај традиционални обичај прате. Халак, бубњање ђавола и мртви у покровима, појављују се овде као специфична антисвадба. Духови мртвих рођака и предака симболишу везу са традиционалним и породичним, и имају за циљ да опишу њену свест да бекством крши основне норме заједнице, и тиме наноси штету својој породици.

Док бежи, начин на који корача одаје начин на који је одгајана:

> Жене су дјевојку опомињале да не гази својим ситним корацима као коза, него широким као што је њихов, јер их може тим кораком одати.
>
> – Не газиш по ћилимима на чардаку! – оштро јој је шаптала у ухо Деспина – него по чаршији и по калдрми; рашири ноге, дјевојко. А оно што је причињавало највећу незгоду,

---

[2] По Љиљани Пешикан-Љуштановић, демонско се повезује са нељудским, често псећим или псоглавим, чиме се алудира на хтонске демоне. Жена вештица се у неким народним песмама именује погрдно као „кучетина" (в.: Пешикан-Љуштановић 2007б: 110).

[3] То би могла бити још једна потврда да је Деспина вештица у сарадњи с ђаволом.

[4] У Војводини, код досељеника из Црне Горе, постојала је полушаљива – полуозбиљна изрека: „Са ћошка без трошка", која је описивала она тобожња бекства која су имала за сврху да избегну трошак и труд око свадбе (казивање Љиљане Пешикан-Љуштановић, аудио запис, самостално истраживање).

било је њено блиједо лице, које је сваком говорило да та птица није из тог јата. Није знала шта да чини са својим лицем – и, ненавикнута да јој туђи свијет гледа у лице, покривала га час својим прстима, а час крајевима од подвезе, и тако – не видјећи готово ништа пред собом, ишла калдрмом као мјесечар (Сијарић 1981а:35).

Аутор овде описује разлику у обичајима које је Умка до тог трена препознавала као своје и онима које ће, са новом породицом, прихватити. Иако је то доводи у парадоксалну ситуацију да све што је било *добро* (сакривање лица, белоликост, ситан ход), одједном постаје неприхватљиво и открива је као *другу* и *туђу*, она не мари „од снова ископњела" (Сијарић 1981а: 7), спремна је да за њу љубав буде најважнија. Она зна да је разлог зашто је та љубав за њу забрањена различита вера и традиција:

Гдје је та кућа? Тамо ће ме прекрстити; рећи ће ми да руком чиним овако и овако... Видјела сам како се то чини. Да није тога не би ми ни бранили за учитеља; да није тога...! Аман! Може бити да сам ја већ мртва. И да ће ми тијело горјети. Све што ће ми бити, нек ми је са њим (Сијарић 1981а: 12).

Током бекства, Умка је растрзана између једне и друге традиције, између породице и будућег мужа, између очекивања традиционалог друштва из ког је потекла и љубави: „Никога више није имала – ни рода, ни Радича, јер је била на средини пута између њих, и била је као једна сламка, низ вјетар пуштена, од онога часа кад је скочила" (Сијарић 1981а: 12). Услед историјских околности, тако растрзана, она остаје до краја романа, и не успева да нађе своје место, свој пут, нити да оствари своју љубав. Радич одлази у рат, због чега они не успевају да се венчају нити да буду заједно:

Није ми крштена ова моја; није у вјери ни у једној, него стоји између обадвије, док јој не даднемо наше име, а даћемо јој га – но су људи рекли да причекамо док се војна сврши; а име рођено јој је Умка. Није ми вјенчана – па и јесте невјеста и није невјеста, како ко хоће; и јесте ђевојка и није ђевојка, како ко хоће (Сијарић 1981а: 251).

Умкина породица због њене удаје такође остаје растрзана. Она удајом за њих постаје туђинка, али не могу заборавити крвну везу и љубав према њој: „Јер било је сада то туђе створење. На туђу вјеру заведено. За кућу карадашићку иштеђено. Нешто што у срцу носи душманску мисао, ону коју понекад носе дјевојке кад им дође вријеме опадања" (Сијарић 1981а: 17). Они сматрају да је, по традиционалним веровањима, тим поступком Умка нужно бацила проклетство и на себе и породицу, те да је несрећа на крају свега извесна:

Њен живот је сматрао несрећним. И ништа се више не може десити што би је скренуло на миран пут, онај којим иду срећне жене. Неко проклетство, из моћних уста: да му од срца падне створење које неће имати своје среће, ни свога пута, ни на путу свога мира, било му се сручило на главу, и он је држао да све отуда и долази – из тог проклетства, и да има још да дође (Сијарић 1981а: 122).

Радич је описан као лик који је такође растрзан између историјских околности и властитих осећања, између нужности да буде војсковођа и жеље да се ожени и живи нормалан живот. Он је добио наређење да мора у битку

као командир батаљона, и да може да се ожени тек након битке: ,,Држао се онога што му је речено – кад се војна сврши, тада се и жени" (Сијарић 1981а: 267). Већи део романа описује Радича, који води батаљон и детаље битке. Током битке, стара веровања се могу видети у свега неколико примера. Тако војник Мојсија спомиње прорицање судбине:

> – Четири конопца...! Толико су далеко – вели Мојсија. – Ако се бојиш, онако ти је како сам ти рекао. Читао си – ка си учитељ, шта ти је записано у вјечитом календару; тамо је за сваког записано од чега ће умријети; јеси ли видио шта пише за тебе?
>
> – Читао сам – вели Радич.
>
> – Па је л ти данас дошао дан...? Кажи право. Ти – ка си учитељ, све знаш. Још три конопца нијесу далеко, па што има да бидне, биће сада. Кажи право шта за тебе пише. За мене тамо пише све; све је погодио као да је са мном растао, вели: пашче с дрвета. И падао сам. Вели: давиће се у води. И давио сам се. И вели: ако двадесет девету годину преживи, тридесету неће, убиће га пушка. А то је ова година – хоћу рећи ово до Божића. Даље ми нема (Сијарић 1981а: 72).

Текст романа комуницира са веровањем у прорицање судбине помоћу вечитог календара, са веровањем у рожданике[5], које би се могло повезати са старијим веровањем у прорицање судбине помоћу књига староставних.[6] Књиге су у традиционалним представама увек медиј коме се приписивала и димензија прорицања будућности, знања не само о оном што је било већ и о оном шта ће бити.[7] У контексту романа, ово веровање у прорицања из вечитих календара, има за циљ да опише ликове затечене у историјски комплексном тренутку, у рату, да опише притисак који осећају јер је погибија нешто о чему нужно свакодневно размишљају. Веровање да је судбина већ одређена помаже појединцу да преброди мучнину историјског тренутка.

Током свог похода војници су јако гладни и уморни, али уместо хране на поклон од краљице Милене им стижу иконе светаца. Заштитна улога икона која је заснована у традицији православља, у контексту романа је донекле пародирана. Војницима је објашњена и намена ових поклона:

> Да се пред њима помолите Богу и сјетите својих дугова према краљу и овом крвавом црногорском камену на који никад није пала суза робова, но поклич витезова – ха на бријег јунак ко је! – и сви сте ви полетјели пред моћну и премоћну, пред силну и пресилну Аустрију и рекли јој: Стој царевино! (Сијарић 1981а: 84).

Војници су, међутим, више фасцинирани непосредним додиром са иконама, које су навикли да гледају само са даљине, на зидовима у црквама:

---

[5] Ове књиге се издају до нашег времена (в.: Чакован 2002).

[6] Архиепископ Данило II, пре тога игуман у Хиландару и дипломата, оставио је познато дело *Животи краљева и архиепископа српских*, познато као цароставник. Вероватно се из овог типа текста у народу развила представа да постоје „књиге староставне/цароставне", које садрже не само податке о прошлости већ и прорицање будућности. Књиге староставне спомиње Сијарић и у својој поезији: „Дође ми у руке књига староставна. / У њој пише: / Цар нареди да његовог слугу / Оборе на леђа. / Што и учинише. / Цар нареди да му се одсијеку / Прсти на ногама и табани огуле. / Што и учинише. / Цар нареди да му се одсијеку / Прсти на рукама и длановi огуле. / Што и учинише. / Цар нареди да му саломе / Обје руке и обје ноге. / Што и учинише. / А све због тога што је / Царевом официру / Стријелом пробо ухо" (Сијарић 1990: 93).

[7] О томе опширније види: Пешикан-Љуштановић 2007а: 133–143.

> Никад прије нијесу имали прилику да тако свеце протурају кроз руке; окретали су их, завиривали, жмиркали пред њима и хтјели да открију ону њихову чудесну тајну која их и чини тиме што јесу – свецима! Тражили су у њима оно недокучиво – што им се чинило да у себи имају свеци који су гледали у оним дрвеним сеоским црквама око Таре, Бистрице и Лима, пред којима су се клањали, молили се богу и остављали их да и даље гледају у таму са црквених брвана и ексера (Сијарић 1981а: 84).

Тако блиски, свеци им делују детронизовани, приземљени и тиме губе светост:

> Овдје на ледини, на чистини пред колибама, гдје су их извадили из сандука и раздијелили, није било црквене таме да их скрива; били су овдје на свјетлу дана – на сунцу које је по њима јарко просијевало и њихове боје чинило још свјетлијим и шаренијим, због чега су изгледали као разголићени и некако страшно опустјели и жалосни (Сијарић 1981а: 84).

Фасцинирани могућношћу да иконе опипају, војници се више интересују за материјал него за улогу светаца на њима:

> Испитивали су их као што љети пред косидбу на дућанима испитују косе прије него што их купе: да виде челик какав је, какав из себе при удару по камену пуштају звек, каква им је љутина, брид и рез, како су каљене и како им је изведена 'жица'", и најзад одакле су и која их је ливница и ковачница избацила. [...] Прогласише – послије дугог испитивања, неке свеце сасвим неважећим (Сијарић 1981а: 84–85).

Сазнање да су те иконе направљене другачије од оних црквених, тј. да су настале у штампарији, потпуно их обесхрабрује: „Машински... Да ти се молим, а ти машински. Све што сам те малоприје молио да чуваш Радича, сад повлачим; не молим се ја за учитеља такијем свецима. Машински!" (Сијарић 1981а: 86). Мојсије баца иконе, а када оне полете у вис, то у војницима поново буди традиционалност. Приближавање икона небу, као да у свести војника враћа свецима њихову светост и страхопоштовање које су имали према њима док су их гледали у црквама:

> Чинило им се да ће светац горе стати, и остати да лебди, онако као што на зидовима у црквама и лебде свеци. Али слика је горе стала само за тренутак, окренула се и узела водораван положај, а затим стала брзо да пада. Пала је управо међу њих. Стакло на њој разбило се на комаде. Изван свога рама, и некако грозно разголићен, гледао их је са земље светац. Цио се призор учинио тужан (Сијарић 1981а: 86).

Они старији међу војницима се на крају плаше шта би такав однос према иконама могао донети, верују у њихову светост и након тога их прати страх и мучнина:

> Кроз главе старијих, загледаних у шаренило слика на ледини, пролазиле су мисли: ко зна шта у томе може бити; тајне се никоме не казују. С тим мислима падали су ноћу у снове и сањали свеце; сањали су их како су се задржали горе у ваздуху и како лебде, исто онако као свеци у облацима на зидовима цркава, и одозго гледају на њих. Препадали су се од таквих снова и скакали на ноге (Сијарић 1981а: 86).

Ово показује однос традиционалног човека према новом времену, јер војници доводе у питање светост штампаних, „машинских" икона, ненавикли да их држе у рукама ван цркве.

Када Умкин отац Реџеп Кардашић и војсковођа Максим Туцања разговарају о хајдуку који је олако убијао људе, текст романа комуницира са исламским веровањем о сувалцијама, које се јавља и у народној поезији:

> Признаје Бог кад се покајеш – вели му неко кроз молитву коју је бројао на слами, лежећи, за своју душу, и додао: – Па се сад кај, не урличи ту докон, нијеси још тамо нијесу те још почели маљевима у главу тући; не урличи. И онај пијетао што си га убио тужиће те пред Богом; чекаће те тамо и његова душа – стајаће у реду са свим другим душама које си, магарче, отјерао на онај свијет (Сијарић 1981а: 200).

Веровање о сувалцијама рефлектује се и у роману *Бихорци*.[8] Сувалције су честа тема усмених прича и предања међу муслиманима. У причи „Неправ закон", сувалције испитују Мустај-пашу и кажњавају га за сваки појединачан грех:

> Повика сувлација: 'Удри!' Онај други распали маљем у главу и опет га сабије у земљу, па послије закучи ченгелом за ребра, те извуче. Тако од узла до узла: питај а удри, питај а удри, док им прође цијела ноћ. Кад би зора, сувлације одоше а Мустај-паша и не дође на ред (Башић 1996: 210).

У контексту романа, комуникација са овим веровањем има за циљ да опише мучну атмосферу ратовања, у којој је ликовима тешко, али јако важно да остану часни и имају грижу савести.

Стална блискост смрти исказана је и кроз молитву *Оче наш*, коју изговара Видак Куч:

> – Идем му на истину; треба да га ово неколико сати, колико ми је још остало живота, стално помињем, да ме не тура, кад му дођем, на неке своје велике испите што сам згријешио за живота а шта добро чинио.
>
> Ћутао је. Врхом штапа куцкао је доље у под, гледајући у то што чини; а уистину гледајући у свој протекли живот као у какав дуги пут којим је прошао, и који га је заводио десно и лијево, изводио на свијетле стране, а још чешће уводио у таму – и сад је сав тај прећени пут држао у оку као крај конца с размотаног клупчета међу прстима, а некако тако као да ће да каже: нема више, снахо, овога конца! Видио је тамо негдје Скадар. Па Ћаковицу, па Једрене, па Сарајево; па Улцињ, Бар и Плав, па много дана и много година, и много бојева и разбојишта, и све је то било као бројаница на којој је држао посљедње зрно: да свјатит сја име твоје, да буде воља твоја (Сијарић 1981а: 228).

Овај војник, који је већ старац, дошао је на Мојковац јер ће радије умрети ту него у постељи. У цитираном одломку он у свести паралелно набраја места која је у животу видео и окреће зрна бројанице док изговара молитву. Уочи битке он осећа да се приближава последњем месту које ће видети, које је симболички повезано са задњим зрном његове бројанице и препуштањем судбини речима „да буде воља Твоја".

У роману *Мојковачка битка* описан је и дан када нема битке. Војник Рафаило у свом, снегом затрпаном селу Бријежђу, затиче сеоску грају и гужву, такву да се не може разликовати да ли је реч о сахрани или свадби:

---

[8] Види Сијарић 1981в: 44–45. Хаџија покушава да заплаши Хатку због ванбрачне трудноће.

По смрзлу путу чопорале су коњске копите. Из самара и стеља дизао се задах штала; задисала је трула слама, коњска фушкија, мокро сијено. А изнад свега дизаху се женски гласови – викале су, неке проклињале, неке плакале, неке пјевале; тако су се мијешали смијех, плач и пјесма, и кад би пјесма утонула а остао само плач, чинило се да тамо иза плотова проносе некаква покојника; а кад би туга утолила и остао само смијех и пјесма, изгледало је да тамо проводе младу (Сијарић 1981а: 237).

Овај одломак одсликава живот традиционалног сеоског човека, уоквирен са двама најважнијим догађајима који стално стоје у равнотежи: свадбом и сахраном, весељем и жалошћу, животом и смрћу. Растрзаност између те две вредности некад је толика да се жалост и радост скоро и не разликују. У том дану када нема битке, накратко одвојен од ратне збиље, војник се сећа природног животног тока сеоског човека.

Умка до краја романа остаје „ни дјевојка ни невјеста", и услед ратних околности, не успева да оствари своје индивидуалне тежње. Једина свадба и свођење у ђердек које се њој дешава, дешава се заправо у сну, али ни то не сања њен изабраник Радич, већ Рафаило, који се, док води жене у посету војсци, заљубљује у Умку. Свадба је у његовом сну детаљно описана, он сања сватове који су „на коњима, под кафтанима, обучени у чоху, праћени свирком. Ништа на њима није било од онога што је Рафаило видио на људима, него оно о чему је био само чуо да негдје носи некакав свијет, који живи у далеким земљама, негдје преко мора, одакле му невјесту и доводе" (Сијарић 1981а: 263). Рафаило сања ,,шарене одаје" (Сијарић 1981а: 263), необичну постељу, своје венчање са Умком на начин како се његово венчање заправо, никад не би одвијало, јер „бивало је све некако онако као што је причала Деспина. Рекли су му да тако нешто расте тамо у далеким земљама, и то само за ријетке срећнике" (Сијарић 1981а: 263) Он Умку, као девојку друге вере, доживљава као забрањену, туђинку, *другу*, и да би то разрешио, сања је као да му долази из далеке земље. Разлог за то јесте и Деспинин опис Умке, који личи на опис девојака у народним песмама:

– А знаш ти ти, јадо, кудијен је она научила да ходи – она што пред нама јаше коња: све по одајама и по ћилимима, кудијен, јадо, кћегиње ходе а не ходимо ни ја ни ти. [...] Царица, краљица... то ти је ништа према оној учитељевој; кад је тмуша ... то ти код њеног грла није тмуша него је сјајна мјесечина, да можеш пшеницу да тријебиш, а што пшеницу но ситан бисер – ко да ти је мјесец засијао, а није мјесец него њено грло, оно што ће учитељ да љуби; да љуби богме докле је жив мој Радич; а зашто сам је друго довела но да је љуби (Сијарић 1981а: 251–260).

На почетку војне, Радичу су Умка и породица важнији од ратовања и његове улоге командира. Ипак, историјске околности му не дају да оствари своје индивидуалне тежње. Док су други у патриотском заносу, он мисли на Умку:

И док су Видаку мисли ишле на Косово, кроз које је готово узвикнуо:

– Остало је опет пусто Косово! – Радич је мислио: „Остале су саме Умка и Деспина!"

– Е бог убио и то пусто поље, кад му је судбина да није српско но да је ђавоље; хоћу да се погледам са Милошем у очи, хоћу да му кажем да је пусто Косово, да у њему више

Србина нема; Боже ме опрости, шта ћу да му кажем – то је страшно и за онај свијет, а како да није за овај људски у којем је Косово пусто!

„Да ли је Деспина још са њом? Како ли су издржале тугу за двојицом; Умка за оцем?"

– А што си, господине, то допустио – да у њему Србина нема! (Сијарић 1981а: 230).

Међутим, током битке, Радич се постепено мења, одбија да види Умку, која га чека у колиби. Она од туге умире, а њему постаје важније измирење између њега и њене породице, које се десило након што је Умкин отац Реџеп погинуо, заједно са командантом Максимом Туцањом. Од тог трена, Умкин брат Шућро, који је до тада био Радичев непријатељ, постаје његов савезник. Он чак не прилази да види мртву Умку, јер крај ње затиче Шућра, а важније му је да не поквари однос између њих двојице:

Ако прићем... – размишљао је Радич – и видим да је оно Шућро, поквариће се све што је међу нама настало. Шта да радим? Ако би хтио некуд да оде па ја да прићем и уђем унутра, али он се од колибе не одваја. Да сам ја онамо први стигао, онда би он овдје чекао – а и тиме би се покварило нешто међу нама. Има, видиш – вели у себи – завезака на овоме свијету које не можеш да одријешиш. За који крај конца да повучем? Он вуче за свој крај, а који је то мој? (Сијарић 1981а: 239).

Умка, као узрок раздора, бива у суштини жртвована, те њен живот остаје угушен и неостварен у великој историјској причи. Радича мењају збивања и којима учествује, од учитеља постао је војсковођа, потискујући најдубље жеље и импулсе, који зато остају неостварени.

Роман садржи антиратну поруку, која је и његова крајња порука, а садржана је у причи Грка из Скадра, која се током романа више пута понављала:

Вели мени један Грк, вели ми у Скадру – бијаху тада балкански ратови, бијаше тај Грк војник код Турака па га наши бјеху заробили, вели ми: „Ви сте народ бистар за учење. Само вама не дају ратови да учите; не стижете, вели, од ратова да учите – а ви сте један народ бистар за учење." А ја њему велим: „Шта јадан! Код нас раде школе и дан и ноћ. Четири ти језика ја умијем, хајд' на четири да се потјерамо – хајд' у рачуну да се потјерамо, и хајд' у шта хоћеш", а он шути, он јадо, не смије јер је роб. А ти хтио да се ожениш. Па ти не дадоше да се ожениш. Ми смо народ готов на женидбу, само не стижемо да се оженимо – не дају нам ратови. Био је паметан онај Грк. Не дају нам ратови да учимо, не дају нам ратови да се оженимо. Ми смо народ готов на веселје, само не стижемо да се веселимо – не дају нам ратови. Ми смо народ готов на плакање, само не стижемо да се исплачемо – не дају нам ратови. Ми смо народ готов на пјевање, само не стижемо да се испјевамо – не дају нам ратови. Био је паметан онај Грк (Сијарић 1981а: 47).

О тој судбинској растрзаности између рата и живота, историје и појединца који је трпи, дефинисаној у речима непознатог Грка из Скадра, говори роман *Мојковачка битка*. Овај Сијарићев роман бави се пре свега односом индивидуе и колектива као и индивидуом затеченом у комплексном историјском тренутку. Сијарић користи историјске специфичности догађаја којима се роман бави, да би изградио ликове онемогућене да остваре своје индивидуалне тежње у историјском тренутку у ком су затечени, што сведочи о његовој модерности.

ЛИТЕРАТУРА

Барјактаревић 1975: Р. Барјактаревић, Два романа Ћамила Сијарића, Пљевља: *Мостови*, VII/26, 47–51.

Башић 1996: Н. Bašić, *San i pola života*. *Tradicionalna usmena književnost Muslimana – Bošnjaka iz Crne Gore i Srbije,* Plav: Centar za kulturu.

Казаз 2004: E. Kazaz, Ritualnost pričanja i lirsko-simbolička naracija, у: *Bošnjački roman XX vijeka*, Zagreb-Sarajevo: Naklada Zoro, 229–242.

Пешикан-Љуштановић 2007а: Љ. Пешикан-Љуштановић, Пошљедње вријеме у Библији и песмама из Вукових збирки, у: *Станаја село запали. Огледи о усменој књижевности*, Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 133–143.

Пешикан-Љуштановић 2007б: Љ. Пешикан-Љуштановић, Свете и проклете – жене из породице Бранковић у историји и усменој традицији, у: *Станаја село запали. Огледи о усменој књижевности*, Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 99–129.

Толстој, Раденковић 2001: *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, Београд: Zepter book world.

Сијарић 1953: Ć. Sijarić, *Iz narodnog života Bihora i Pešteri*, Sarajevo: Bilten instituta za proučavanje folklora Sarajevo.

Сијарић 1981а: Ć. Sijarić, *Mojkovačka bitka*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša, OO Izdavačka djelatnost.

Сијарић 1981б: Ć. Sijarić, *Zelen prsten na vodi*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša, OO Izdavačka djelatnost.

Сијарић 1981в: Ć. Sijarić, *Bihorci*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša, OO Izdavačka djelatnost.

Сијарић 1990: Ć. Sijarić, *Koliba na nebu*, Banjaluka: Glas.

Ћоровић 2005: В. Ћоровић, *Историја Срба*, Подгорица-Београд: Октоих/ Нова књига/Лео комерц.

Чакован 2002: К. Чакован, *Велики вечити календар*, Београд: Пегаз.

КАЗИВАЧИ

Пешикан Љуштановић, Љиљана, из Новог Сада, рођена 1954. у Фекетићу, професорка књижевности, аудио запис, самостално истраживање.

Nadija I. Rebronja

HISTORY AND TRADITION IN THE NOVEL "THE BATTLE OF MOJKOVAC" BY CAMIL SIJARIC

(Summary)

Camil Sijaric, as one of the biggest prosaists of the 20th century on South Slavic location, in his entire prosaic opus, builds a specific relation to history and tradition. His novels are made according to history. They are characterized by outstanding intertextual communication with oral tradition and folk beliefs. The novel "The battle of Mojkovac", from all Sijaric's novels, is the closest to the genre of classic historical novel. The novel is set in the historical context of ongoings related to the battle of Mojkovac and observes the relationship between historical, individual and collective. It is quite specific for intertextual communication with traditional beliefs, and through that communication it expresses how the person is being caught up on the culturally complex Balkan location. The characters of "The Battle of Mojkovac" carry with themselves complex intentional difficulties and war circumstances in which they do not succeed to be accomplished individually.

821.163.41.09 Петровић, Р.

Драган Л. ХАМОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 03. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

РАСТКО ПЕТРОВИЋ: АВАНГАРДНО ОТКРОВЕЊЕ НАЦИОНАЛНИХ ТРАДИЦИЈА

У оквиру велике теме Великог рата, страдални прелазак српске војске и народа кроз зимску пустош Албаније представља један „беспримеран комплекс", а почетну слику поеме „Велики друг" песник обнавља и сели из текста у текст, свуда где се присећа тога екстремног личног и колективног доживљаја. У том искуству налазимо битна упоришта његове развијене авангардне поетике.

Кључне речи: Растко Петровић, Албанска голгота, авангарда, нулта тачка културе, почетни простор, културна самосвест.

С јаким покрићем можемо бранити тврдњу да је Растко Петровић као авангардист заснован при мукотрпном повлачењу кроз ледну и завејану Црну Гору и Албанију, а да је затим у Паризу уобличио и притврдио градиво. Речену тврдњу подупире не само третман Албанске голготе у Растковим текстовима, него и окосница његове новоафирмативне колико бунтовне поетике, у чијем је темељу тежња за истинитим сједињењем с отаџбинском заједницом у повесном времену и разуђеном културном простору, колико год наш песник жедно упијао сваковрсна путничка искуства са свих страна.

У тексту о раној поезији Милана Дединца, свог млађег пријатеља, Петровић износи и поетичко становиште од прворазредног значаја које варира и развија на више места – а тиче се упечатљивих доживљаја што се временом у свести преображавају, упућујући притом на природну спрегу духа с физиологијом:

> Ми преживимо од живота оно што нам живот пружи и оно што смо способни да преживимо, али, чини ми се, у току целога живота још увек се враћамо на старе доживљаје, да их новим искуством поправимо, доживимо, да им дамо један дубљи смисао [...] Оно што је некада било само догађај физиолошки постало је, доцнијим враћањем на њега, догађајем чисто духовним (Петровић 1974: 171).

* hamovicdragan@gmail.com

Петровићево преспајање крајње поларизованих сфера у људској култури, духовне са физиолошком страном човека, свакако да је превратнички, али уједно и обнављачки књижевни гест. У програмском тексту „Пробуђена свест (Јуда)", с краја збирке *Откровење* (1922), већ је био буквализовао троп о писању као духовном хлебу и пићу насушном и додао му друге физичке и физиолошке корелате:

> Хтео бих да цео овај спис буде као хлеб или као вода. То је једно од темеља уживања: у реду Руковања, Општења Осмехом, Одахњивања, Кијања, Ригања, Одлакшања – црева или бешике, или сексуалног, Успављивања, Буђења, Освете, Порођаја (Петровић 1922: 40).

Поистовећење *телесног* акта (као што је једење) са *стваралачким* чином заправо представља опит повратка у митско стање свести, којем су програмски тежили значајни поборници авангарде. Тако је и у есејистичком сведочанству Дединчевом, који преноси критички суд старијег друга да његови најранији стихови, према Растковом виђењу, нису прошли песниково „тело као храна или пиће" (Дединац 1972: 274). А по речима Јунговог следбеника Ериха Нојмана, „на примитивном ступњу долажење свести, освешћивање, појављује [се] као једење. Кад говоримо о томе да свест 'асимилује' неки садржај несвесног, ми тиме не кажемо много више него што је садржано у симболу једења и варења" (Нојман 1994: 36). У симболици митологије стварања, читамо даље код Нојмана, све је што излази из тела стваралачко: „И не само семе, већ и мокраћа и пљувачка, зној као и измет и дах, реч као и флатус – све је бременито стварањем" (Нојман 1994: 33). Оно што испрва делује као одвећ претеран натуралистички испад појављује се у превратничкој поетици Растка Петровића као најизворнија позиција креације, тражени нов почетак. Отуда је песников авангардизам, па и његов ослонац на митолошко и фоклорно градиво – како је својевремено приметила Хатица Крњевић „посебан и изграђен али отворен систем поетике непосредности израза, који поседује природну самообнављачку моћ и који не познаје књижевне конвенције" (Крњевић 1989: 219).

У критици је уочено периодично, можемо рећи – опсесивно обнављано „Петровићево занимање за приказивање свих облика екстремних телесних (и душевних) човекових стања" (Јовић 2005: 260). Превласт физиолошких слика – не као естетска провокација него управо као сржно трауматско сећање – изразита је у поеми „Велики друг", чија је прва, краћа верзија објављена 1926, док је друга, допевана и опремљена фуснотским коментарима, остала у рукопису. Једне „божићне ноћи" песнички глас призива бруталне призоре Албанске голготе српске војске и становништва у повлачењу према јадранској обали поткрај 1915. године:

> Онде по дивним пољима смо бљували,
> О, корење, о, кајмак трули, пун гљива,
> О, гађења; сви смо ракољили се, пљували,
> Па ипак, о свему овом божићна ноћ моја снива.

Тренутак са којег се покреће лирска евокација нарочито је обележен: реч је о ноћи празника рођења Богомладенца, а насупрот њеној сакралној аури песник доноси слике одбојних физиолошких реакција. Ефекат депоетизације и очуђења је, ипак, тек први корак у примењеној ауторској стратегији, чија ће крајња тачка бити на супротном крају лирског распона, у апотеози и дивинизацији колективног пострадања.

Готово синопсис, не само за поему „Велики друг" него и за опширни први део постхумно издатог романа *Дан шести*, песник доноси у тексту „Општи подаци и живот песника" (1924), у којем даје контуре рубне егзистенцијалне позиције на којој се обретоше учесници албанске поворке, слике рашчовечења и „нулте тачке културе". Овде је и уведен мотив топлоте што се леђима размењује на заједничком ноћном починку у снежној планини – додира леђа као јединог преосталог контакта међу муком озвереним људима:

> Бежао је кроз Албанију, где је јео хлеб од буђи, и где се грејао уз туђе плећи и гледао лица која је јуче поштовао да се сад гадно свађају о мало места крај ватре. Сви закони социјални овде су били раскинути (Петровић 1974: 463).

У оквиру велике теме Великог рата, у чијем је оквиру, по Петровићевим речима, Албанија један „беспримеран комплекс", почетну слику поеме „Велики друг" песник обнавља и сели из текста у текст. Слика „милостивог сусрета леђа" двојице незнанаца, који један другом ни ликове ни имена не знају, нити маре да знају – исказује се у поеми као почетак поновног, макар несвесног повратка у однос људске узајамности, у страхотама раскинутих социјалних закона. Људски дах задобија у семантици „Великог друга" несвакидашњу легитимацију: „Притајих своју болесну руку близу његова даха: / То ме последњи живи угарак људства греје!" С друге стране, у испражњеној свести, на танкој размеђи између људства и животињства, разрађује се исти тематски комплекс у првом делу романа *Дан шести*. Главни јунак Стеван, младић у одступању, у првој сцени романа згрчи се попут фетуса, лице му је безизразно, не препознаје више ни сопствено име. Граница човечанских обзира, елементарне културне заједнице, већ је прекорачена. Осећање за Другог и Друге посве је загашено, али је и јунаково појединство расточено у преосталим сликама свести: „Сада облик планине није више само облик брда, већ облик ове мисли, преко које се не може више прећи. Облик овога женског лика све удаљенијег и облик самога Ја, онаквог како се осећа" (Петровић 1961: 155). Женском лику испред себе, који носи плод, Стеван се обраћа неразумљивим слоговима „који немају никакве везе са општим људским говором а ипак долазе с његовог извора". Не само да је занемео за говор који познаје, осетио афазију и дислексију, него су погодбе језика у њему разорене, и уместо знаних речи одвија се излив глосолалије, или пак егземпларног дадаизма: „И једне и друге речи не значе ништа, или баш значе оно право, пошто су као у постању првих говора извирале из самих бића" (Петровић 1961: 156).

Нулту тачку културе, програмски налог авангарде, песник посведочава у евокацији реалног искуства Албанске голготе, оцртава линију између

поништења и новог трауматичног рођења. Још у тексту „Хелиотерапија афазије" Петровић чини отклон од нихилистичке крајности оличене у подухвату дадаиста:

> Једна група младих људи, дакле, осетивши да је изгубљена примитивност, управо примитивна, првобитна тачност изражавања, и тежећи да је обнови, стремила је погрешно правој примитивности употребе изражаја не враћајући изразу његову истинитост (Петровић 1974: 410).

Позната је и Расткова критика надреалистичког догмата о подсвести, напомињући да подсвесно не изражава нешто особено, индивидуално него ради управо супротно – подсвест изражава оно „опште расно и друштвено" (Петровић 1974: 469).

На истакнутом месту одељка „Стеванова мисао у олуји" налазимо избављујућу идеју о укорењеном, неуништивом „човечанском принципу", мисао извојевану баш у крајносним околностима опште дехуманизације и помора: „Оно што је човек и оно што је човечност отићи ће из њега, као да нису били потребни векови и векови да се кроз милијарде генерација усели" (Петровић 1974: 155). У условима када се личност гаси, враћа у примитивне ступњеве живота, на површину навире несвесни, наследни талог – *трансперсонални* чиниоци, са свим нагонским, али и културотворним агенсима. „У историји човечанства, као и у развоју појединца, стоји на почетку превага трансперсоналних фактора, а сфера личног постаје видљива и самостална тек у току развоја", истиче Нојман и наставља у смеру који помаже да боље обухватимо смисао Петровићевог обраћања надличним значењима:

> Тиме што чисто лични подаци ступају у везу са трансперсоналним и што се колективни људски аспект поново открива и почиње да оживљава, персоналистички скученој и стегнутој личности оболелог модерног човека отварају се нове могућности сазнања и живота (Нојман 1994: 10, 12–13).

Растко Петровић долази до сржног духовног саживљења с колективом, до новог осећања припадања заједници, посредством ликова невољних зимских сапутника, који се у поеми, посебно они прешли у ностранo, интегришу у обоготворену фигуру Великог друга. Негдашњи „догађај физиолошки" постаје „доцнијим враћањем на њега, догађајем чисто духовним", отуда настаје лично *откровење* са клиске границе. Заправо, топлота незнаних људских леђа, или даха сапутника, уздижу се у залогу међусобне људске упућености, јер истим извором топлоте узвраћа незнаном другу и Петровићев поетски субјект, тј. јунак романа. Такође, у симболичком склопу понављане сцене „милостивог сусрета леђа" добија на важности и околност да се незнанци зближују, осим топлином тела, и речима које ноћу размене – а да се нису упознали ни ликом ни именом. Ликови сапутника приказују се тек ујутро. Лице Другога песник поистовећује с дневним светлом. Тако се – према битном увиду из есеја „Младићство народног генија" – „природа и људи узајамно симболизирају", лице српског војника и јутарње сунце:

Па свака нова зора другим се лицем јави,
Други незнани друг о себи ређа приче;
Стално ми туђе раме одмора пружи глави,
И погледам ли га, одједном (баш нови дан кад свиће),
Сусретнем његов поглед одједном да се плави;

Ако прихватимо да је симболички Други, по Лакану, онај „недостатак у мени", у поеми „Велики друг" инстанца Друга, кога оваплоћују различити сапутници, представља живи преостатак што употпуњује целину поетског субјекта, у сазвучју физичког и духовног момента бивања. Тако и појава оног Друга који ће преконоћ издахнути поетског субјекта допола иницира на ону страну, куд је незнанац нетом прешао, као „божански друг":

О, Боже, Боже, зар је истина,
Да са самртником сам о небу говорио;
Да оно уз шта се загревах, беше грбина,
Незнанога, са душом који се борио.

Блиска чињеница очигледне смрти, која није смрт незнанца него и надопуњујућег дела себе, неизбежно раскриљује спасоносну откровењску оптику и оживљава солидарност замрлу у егоизму гладних и промрзлих очајника. При таквом видику престанак физичког живота повратно се осмишљава визијом дематеријализованих умирућих тела, чију апотеозу Петровић види трансперсоналним, духовним погледом:

Гле, гле, како у царском вознесењу
Падају оклопи са тела,
И цепају се труле крпе
Пред бескрајношћу откровења;

Први део *Дана шестог* епска је и, уједно, заметна интроспективна разрада тежишних линија поеме „Велики друг". Отуда упитаност разрешена у претходној „вознесенској" визији, као и друге теме, остаје у роману ипак нерешена: „Шта је према томе једно мало тело, метар и шесет дужине, које се разилази сада. Па ипак то умире. То тело се разилази, и са њим све остало. Ја сам изван свог тела, у свим искуствима, у свим вредностима живота, а ограничен сам њим" (Петровић 1961: 200). Мрачни понор између лимита људске материјалности и виших вредности усађених у телесни сасуд – свакако да је размак што га песник премошћује и откровењским путем сазнања.

Централна откровењска слика ипак је везана за лик жене што се појављује и у поеми и у романескној деоници „Стеванова мисао у олуји". Кроз свеколику пустош жена носи плод, лирским оком поеме „Велики друг" доведен у везу с рођењем Богомладенца. Азурно озарење новог живота, у материнској утроби, на планини коју слеђени мученици упоређују са Христом – зашли смо из натурализма у атар архетипских слика:

У жена се чак провиди чедо у утроби.
(Почива ко бурма заручника у кутији),

Огромни ме поглед његов плавила зароби;
Ја не сретох никада поглед заноснији!

Финални ступањ разградње појединства – налик почетном, недиференцираном стању детињег или примитивног ја – изазива „океанско осећање" пред монументалном природом, али и пред другошћу „безбројних пријатеља тих непојамних ноћи". Утучено појединство посеже за трансперсоналним упориштима и формама. Претапа се у простор, чијим се садржајем испражњено и ратом сатрвено Ја наново испуњава.

> За песничке слике Растка Петровића уопште је важан овај присни однос тела и предела, као и веза тела с простором [...] Има у томе нешто од ранога, инфантилног искуства, али и нешто од старога, архаичног културног памћења" (Петковић 1999: 22–23).

Најпре се поистовећује с предратном отаџбином као присним окружењем где се сви познају – а онда са поратном земљом, проширеном и неоткривеном. У тексту „Велико јутро под грмом Вишњићевим" песник изнова користи насловни симбол поеме: „Ја сам осетио скоро ту отаџбину, ту земљу, да живи уза ме, да расте и да је сад као човек, као широки раскошни несрећени човек, као јачи, необузданији друг" (Петровић 1974: 55). Према Јунгу, мотив путовања можемо објаснити као „архетипски симбол *индивидуације*, трагања за сопственим средиштем и целовитошћу" (Требјешанин 2011: 336). Поимање зацељујућег деловања путовања по ослобођеној земљи, по топографији националне културе, Растко непосредно износи с почетка чланка „Света сељанка на Косову":

> Одмах после рата, стигавши из даљине у земљу, и још сав уздрхтао од радости да је могу видети, лутах дугих месеца по горама и шумама; [...] Као у време свог детињства, нађох се пред средњим веком, мешајући свој живот са пространим покретима апокалиптичких анђела, са сенкама које бацаху средњовековне грађевине цркава, црвенијих но и једно воће јесење (Петровић 1974: 59).

Путништво је тематска основа неких од кључних песама с почетка двадесетих. У песми „Путник", посвећеној Винаверу, ређају се убрзано слике и појаве, не само уздуж и попреко простора – него и повесног времена и предања, широм домаћег али и глобалног земљописа. Силовит, конвенција ослобођен и метежан ток челне песме збирке *Откровење* („Пустолов у кавезу") почива на сталној амбиваленцији, одушевљеном прихватању и одбијању: Историје и Каледоније, родитељске екстазе плођења, бега „далеко од ове земље" и повратка Старим Словенима. Ипак, завршница као да опомиње на трауматично искуствено језгро које ће говорити у „Великом другу", од којег се хоће ослободити, остајући искључиво у домету физиолошких испољавања и олакшавања:

Нема више ни дубоко плавог ни планине,
само: кркати, хркати, чмавати и гроктати,
бити гнусна, огромна, дрхтава плазма.

Песма „Једини сан" – означена и датована као прва песма *Откровења* – почиње у првом лицу множине реминисценцијом на некакво кретање, с помињањем „бахтања и дахтања", кошмара и понижења, убистава, простора без мере и сна о материнској утроби. У раној песми неуврштеној у збирку *Откровење*, под насловом „Слово жеђи", Растко Петровић у средиште поставља знамен шкрипавих сељачких кола, поуздано средство за духовно рекреирајуће путовање по земљи отаца, с којом је растао и с којом, наслојеном, сраста.

Ако у поезији Растко показује двоструког, самоконфликтност и субверзивност спрам затечених културних модела, у путописима и есејима на отаџбинске и „расне" теме из двадесетих и почетком тридесетих година ни издалека није тако. Побуњена индивидуалност из поезије утишава се и пресабира у текстовима у којима разматра синхрони и дијахрони удео предачке компоненте у појединцу. У тексту „Пробуђена свест (Јуда)" – као што знамо – писање песама изједначава с основним телесним функцијама, „као корачати или задрхтати". Слично поређење налазимо у чланку „Божићна звона кроз векове", док говори о поратном путничком искуству *откровења* сопствене културне прошлости, у бројним манастирима смештеним у скровите и забите пределе:

> Провести неколико недеља под њиховим сводовима, тумачити себи једну по једну њихову икону [...] Ето то значи понова научити корачати, дисати, осетити велико плавило неба над собом, и мирне младе шуме близу својих ноздрва (Петровић 1924: 17).

Другим речима, реконструкција рушевног појединства обавља се у виду оснажења културне самосвести – „на живот нови". Уграђује себе у здање стваралачких прегнућа српског, али и словенског рода – упућује се према почецима. Отуда су записи са Охрида нарочита места Растковог унутарњег путописа и самооткровења. „Читави редови људи несвесно или свесно, изграђују једну или групе мисли. Више него крв људе везује мисао" (Петровић 1974: 178), пише у тексту „Дванаест година наше књижевности". Ни приликом осврта на учинак припадајућег књижевног наштаја не заборавља да помене „беспримеран комплекс" ратног искуства, у име тада остваренога трагичног заједништва. Авангардист не пропушта да осим крви и крварења – мотива с високо прочишћеним симболичким потенцијалом – придода и непоетичне телесне излучевине као ратне трагове:

> Прошли смо један велики рат. И какав рат. Ни једна стопа земље није остала неокрвављена, неполивена ужасима и срдобољама. [...] Тридесет хиљада вршњака и другова, постало је један једини велики друг затрпан снегом. Сваким даном нама су све дражи они који су изгинули (Петровић 1974: 180).

И песник поентира далеко од сваке личне ексклузивности, засебности: „Човек не живи сам, човек живи у породици, у друштву, у племену; његова мисао се нужно шири од индивидуалног ка универзалном" (Петровић 1974: 181). За такав искуствени распон, сличним речима, залагаће се и Настасијевић, као и, након Другог светског рата, Попа и Мишић, пре других што су

предводили обнову модернизма у српској поезији и утицали на велики повратак Растковог иницијативног и подстицајног опуса.

Ако је у претходном наводу зазвучао као посустали авангардист, приступ колективу и новом духу народне уметности исказаће у есеју „Наша народна поезија и данашњи народни живот" верно визури књижевног реформатора. „Присуствујемо не пропадању народних обичаја, већ новој реорганизацији њихових вредности", напомиње Петровић, сугеришући да у општењу с модерним светом, као „млада и свежа раса", морамо „идентитет свога расног духа" изражавати „дубоко личним гестовима" (Петровић 1974: 305). Када оцењује вредност поезије Филипа Вишњића, као авангардист, издваја „примитивност, митологичност, и мистицизам првобитни" (Петровић 1977: 56), а кад упућује на поновно читање Његошевог *Горског вијенца*, реактивира истоврсни „вазнесењски" архетип из поеме „Велики друг", исказујући „беспримерно осећање присуствовања огромном мистичном вазнесењу целога нашег племена" (Петровић 1974: 156). Као актера нове поетике, Растка Петровића занима „живот народни у његовом првобитном, почетном животу" који „представља један сталан и импулсни напор, основни, за духовно ослобођење" (Петровић 1974: 367). Такав импулс уочава у Првом устанку и фигури Карађорђа, као „великог појединца" и моћног носиоца колективне пројекције. Реч је о најдубљем импулсу којим се остварује „један условни, скоро геолошко-атавистички идеал, што све ваљда једино може да објасни многе непојмљиве и неиздржљиве моменте у нашој борби за ослобођење" (Петровић 1974: 368).

За почетним животом културног колектива, отаџбине с којом се духовно стапа, Растко трага и у пољу историјске борбе и – у простору стварања. Не прави, притом, бедекер старина и сакралних народних тековина, премда обилази почетком двадесетих све што се икако може обићи. Тумачи су одавно увидели да „охридски призори" заузимају привилеговано место унутар читаве културне географије којом се песник креће. У путопису „У славу Светог Наума" описује „равно, густо плаво огледало језерско, са азурним плавилом свода над собом", али наш лирски путописац, мимо очевидне лепоте, читаоцу изнад свега предочава „неко чудно подсећање на наш најосећајнији живот што протицаше кроз нас" (Петровић 1977: 30). Није у овом наводу побуђено неко интимно сећање, посреди је трансперсонална област меморије, несвесни одговор на сусрет са базичним простором своје културе. Такав однос Петровић – који је, пре тога, гласно одмахивао на помен Историје и Каледоније – освешћује у језерској Македонији, стављајући тежиште на онамошње заједничке почетке:

> Ја сам све више увиђао како је бескрајно дубоко наше огледање личних човечанских осећања, духовног и телесног живота, у прошлости, народној, људској, колошкој, и да је сва историја у томе. Љубљах због тога историју као самога себе, као своју личну продужену патњу и узнесење (Петровић 1977: 31–32).

У запису о рушевини охридског манастира Свети Заум песник истиче како „неколико стотина мученика и испосника, од почетка самог нашег

историског живота, аскетовало је ту по пећинама и колебама припремајући неуморно градиво за будућу словенску цивилизацију" (Петровић 1923: 3). Ту се, значи, збио иницијални културни импулс, у околини се излегло „оно прво јато словенских књига". Описујући охридског Св. Климента, у запису „Људи, лабеди, светитељи", опомиње да је читав век старији од Немањине прве задужбине у Расу – да је тај храм још основнија прошлост. У истом тексту песникова душевна нутрина опет се огледа, распознаје у пределу старословенских заснивачких подвига: „Гледам небо, пољане, језеро, работнике, птице; гледам себи у душу: у њој је као на староме огњишту на коме се попац населио" (Петровић 1977: 29).

У знаку је огледалског одражавања и „Бодинова балада". Поменути поступак потанко тумачи Новица Петковић (Петковић 1999: 30). Равно огледало – како је песник назива – „језерске колевке" побуђује архетипски смисао, значи проналазак Сопству оног недостајућег Другог, у родном простору матичне културе. Поступак „огледалског одражавања" један је од облика авангардног померања устаљене лирске перспективе – подсећа нас Петковић – „пертурбације свих искустава", као у слици лежања на трави и дугог посматрања неба у есеју „Хелиотерапија афазије", при чему се производи утисак обртања наопачке, па небо делује као да је *испод*, а не *изнад* опруженог тела. Исту инверзију Петровић је уприличио у завршници текста „Велико јутро под грмом Вишњићевим", кад му се најпре причују црквени хорови од птица на крошњама. Симболика духовне вертикале, „земља на небу", у том се динамизованом, заиграном опису буквализује. Песник опонира владарско задужбинарство („Наши племићи и краљеви подизали су у дубоким горама, под стенама, на врховима брегова манастире од мрамора [...] то беше место њино на небу"), принос управљен према горњим нивоима, с једне стране, и духовни напор сиротог народа, с друге „зидали су поетске и моћне и епске легенде; и сваки догађај претвараху у химну. То су били слепци, гуслари са својим задужбинама којима ускликовају чисту патњу своју у небо" (Петровић 1977: 58). Задужбине рукотворене и нерукотворене, тј. усмене колико и жртвене, Растков опис доводи у исту раван. Духовна опрека горе : доле унеколико се изокреће, премда изворни смисао није изобличен него усложњен.

> И када би погинули, своја тела узиђивали су, изгледало је, у земљу чврсто неосвојиво и за вечна времена. Сва брда, све њиве и сад, и од првих борби за ослобођење, и од оних јучерашњих, изривене су, ископаване, избраздане, изграђене увек наниже, у дубину. То су задужбине целога народа, племена, и његово право на небо и место његово на овоме. Зато ноћи у ослушкивању оних који путују и корачају, који су јуче проливали крв а данас већ су запослени, гледам слику коју је још давно својим затвореним очима Вишњић гледао, у дивљењу: слободну Отаџбину на небесима (Петровић 1977: 58).

Небески храм је, телима претходника, узидан дубоко у земљу. Дотле се Отаџбина, закратко слободна и велика – на трагу Вишњићевог привиђења „виш' Србије по небу ведроме" – обрела високо изнад песниковог заошијаног откровењског погледа.

И тако је умео певати један човек после рата, који је такође видео Трију и горе од тога, али је рат провео на оној страни где борба беше „импулсни

напор, основни, за духовно ослобођење", подразумевани, неупитни отпор – а не голи апсурд ратовања по туђој вољи и за империјалне рачуне. Тако је писао песник који, након свих поражавајућих и понижавајућих увида понетих из ратног вртлога, није могао разлучити себе, образованог и сензибилног космополиту – од трагичног и победног подвига своје пострадале земље, оличене у збирној фигури Великог друга, у монументалном, личном и тачном симболу епохе чији је био млади мученик и сведок.

ИЗВОРИ

Петровић 1922: Р. Петровић, *Откровење*, Београд: С. Б. Цвијановић.

Петровић 1923: Р. Петровић, Споменици који су у опасности (Свети Заум), Београд: *Време*, 17. децембра 1923.

Петровић 1924: Р. Петровић, Божићна звона кроз векове, Београд: *Време*, 6–8. јануар 1924.

Петровић 1924: Р. Петровић, Базилика Св. Климента у Риму, Београд: *Време*, 25. фебруара 1924.

Петровић 1961: Р. Петровић, *Дан шести. Дела Растка Петровића. Књ. IV*, Београд: Нолит.

Петровић 1977: Р. Петровић, *Путописи. Дела Растка Петровића. Књ. V*, Београд: Нолит.

Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји и чланци. Дела Растка Петровића. Књ. VI*, Београд: Нолит.

Петровић 1989: Р. Петровић, *Сабране песме*, Београд: Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

Јовић 2005: Б. Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*. Београд: Народна књига – Алфа, Институт за књижевност и уметност.

Крњевић 1989: Х. Крњевић, Есеји Растка Петровића о „народној уметности", у: *Књижевно дело Растка Петровића*, ур. Ђорђије Вуковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Нојман 1994: Е. Нојман, *Историјско порекло свести*, Београд: Просвета.

Петковић 1999: Н. Петковић, Пукотина у језику, у: *Песник Растко Петровић*. Зборник радова, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Требјешанин 2011: Ж. Требјешанин, *Речник Јунгових појмова и симбола*. Београд: Завод за уџбенике/Хесперија Еду.

Dragan L. Hamović

RASTKO PETROVIĆ: AVANT-GARDE REVELATION OF NATIONAL TRADITIONS

(Summary)

Torturous crossing of Serbian army and people in World War One through the Albanian winter wasteland, as Rastko Petrović wrote, represents a „an unprecedented complex". The initial image of the long poem "Veliki drug" the poet restores and transfers from text to text, wherever he remembers that extreme personal and collective experience. In this experience it could be recognised an important stronghold of his avant-garde poetics. Picture "merciful meetings back" of two strangers during the night rest in glacial mountain – is expressed in the long poem as the new beginning and unconscious return to the relationship of human solidarity, in the circumstances of "broken social laws". As avant-garde author, Petrović researches in the basic life of his own cultural collective with which assimilate in the field of historical battles as well in the area of culture. "The Ohrid scenes" occupy a privileged space within the whole cultural geography through which poet makes pilgrimage. It's unconscious response to an encounter with the basic space of Slavs culture. After all the devastating insights from the vortex of war, Rastko Petrović could not distinguish himself, as educated and sensitive cosmopolitan, from the tragic and winning feats of his suffering nation.

821.163.41.09 Михаиловић, Д.
821.112.2 Валтер, Б.

Robert HODEL*
Institut für Slavistik der Univ. Hamburg
Hamburg

Оригинални научни рад
Примљен: 26. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ КАО ПРИПОВЕДАЧ (ПО ВАЛТЕРУ БЕЊАМИНУ)

Приповетке Драгослава Михаиловића ситуиране су у великој мери у истом социјалном миљеу као и Љесковљева проза, и манифестују отвореност која подсећа на Чехова. У овом прилогу, који полази од есеја Валтера Бењамина о приповедачу Љескову, разматра се питање на који начин језик и композиција Михаиловићевих приповедака доприносе таквој отворености и „кохеренцији недовршеног". На основу размишљања о уметности из романа *Фердидурке* имплицитан поглед на свет српског класика тумачи се у односу на Гомбровичев индивидуалистички концепт „незрелости".

Кључне речи: приповетка-роман, композиција А-композиције, Љесков, Гомбрович, незрелост.

Драгослав Михаиловић је, слично Љескову, Чехову, Хебелу, Готхелфу или Петру Штаму, класичан аутор приповетке. У његовим текстовима се у првом плану налази лик који није сам носилац радње, него и далекосежно организује перспективу. У раним приповеткама је тај лик идентичан са приповедачем, па се ради о приповедању у првом лицу, најчешће ситуираном у неприивилегованој средини, док у каснијим текстовима преовладава приповедач у трећем лицу чији језик и свест се приближавају ауторовој. Око тог главног лика групишу се остали ликови, временски и просторно везани за главног, тако да не долази до карактеристично романескне измене сцена као према унапред конструисаном композицијском плану. Приповедање остаје у окружењу главног протагонисте.

Овакав наративни поступак потиче из традиције усменог приповедања како је она приказана у есеју Валтера Бењамина „Приповедач. Разматрања о делу Николаја Љескова". Да би терминолошки раздвојио приповетку од модерног романа, Бењамин користи појам „искуства":

> Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben. Und unter denen, die Geschichten niedergeschrieben haben, sind es die Großen, deren

* fs8a023@uni-hamburg.de

> Niederschrift sich am wenigsten von der Rede der vielen namenlosen Erzähler abhebt (Бењамин 1977: 386).
>
> Прича, која иде од уста до уста, извор је из ког су сви приповедачи црпели штоф. А међу њима су највећи они чији се запис најмање разликовао од великог броја анонимних приповедача.

Приповедачево искуство може, по Бењамину, потицати из два различита извора. Једна група приповедача, они који су видели света, приповедају о непознатом и неприступачном, а друга група, они који су остали у завичају, добро познају приче и предања своје земље. Притом, групе се могу и међусобно мешати, као што је то случај баш код Михаиловића. Његова искуства са Голог отока била су, као и искуства једног Шаламова на Соловецким острвима, доступна само малом броју људи, а приче као што су *Петријин венац*, *Богиња* или *Преживљавање*, инспирисане су ликовима из ауторовог непосредног окружења. У њима је аутор добро ослушкивао своје информанте па се њихов говор једва разликује од говора оних „анонимних приповедача" о којима Бењамин говори у свом есеју.

Такво приближавање аутора и лика не представља само миметички поступак, чија би екстремна форма био сказ; у њему се манифестује и један одређен став аутора у односу на човеково окружење – одређени поглед на свет.

Као и Чехов, коме је Толстој замерио да је због недостатка јасног позиционирања аутора према приказаном свету „то све сам Ниче"[1], и Михаиловић приповеда своје приче углавном без ауторског коментара. Чини се као да се живот приповеда сам. Не само да се аутор уздржава од било каквог вредновања – он не покушава чак ни да приказаним догађајима утисне своју смисаону линију.

О тој смисаоној линији говорили су и Љесков и, под обрнутим предзнаком, његов опонент Достојевски. У једној дневничкој белешци из 1878. године (*По поводу выставки*) Достојевски пише:

> „Надо изображать действительность как она есть", – говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального (Достојевски 1994: 90).
>
> „Стварност се мора приказати онаквом каква јесте" – говоре они, иако таква стварност не постоји и никада на свету није ни постојала, јер суштина ствари човеку није доступна; штавише, он види природу онако како се она осликава у његовој идеји и како га воде осећања; зато треба дати простора идејама и не бојати се идеалног.

Достојевски је не само убеђен да уметник слика искључиво идеалну представу свог предмета а не предмет сам; он у таквом идеалу види једну вишу реалност. И у његовим романима се препознаје такав статус идеалног док су прикази свакодневице сведени на најмању меру: његови ликови не иду на посао, не припремају оброке и не седе за столом са пријатељима. Они се скоро искључиво баве питањима смисла живота, према којима свакодневне

[1] „*Это все Ницше*. Люди, не выработавшие в себе ясного миросозерцания, разделяющего добро и зло […]" (Толстој 1955: 492).

бриге изгледају безначајно. А то радикално тражање смисла одређује и структуру текстова.

За Љескова се, међутим, захтев за смисаоном линијом претвара у „јарам уметности" („ярмо для искусства", у писму Шчебаљском 4.1.1874, Лесков 1956–1958: 10, 360):

> Писатель, который понял бы настоящим образом разницу романа от повести, очерка или рассказа, понял бы также, что в сих трех последних формах он может быть *только* рисовальщиком, с известным запасом вкуса, умения и знаний; а, затевая ткань романа, он должен быть еще и мыслитель, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики. Другими словами, если я не совсем бестолково говорю, у романа [...] не может быть отнято некоторое, – не скажу „поучительное", а толковое, разъясняющее смысл значение (Письмо Ф. И. Буслајеву од 1. 6. 1877, Лесков 1956–1958: 10, 450).
>
> Писац који је заиста схватио разлику између романа и новеле, скице или приповетке, разумео је и то, да ће у последња три жанра само играти улогу записивача са одређеном мером укуса, способности и знања; ако пак започне ткање романа, мора постати и мислилац и приказати жива створења своје маште у њиховом времену, миљеу и стању наука, уметности и често и политике. Другим речима, ако се не варам потпуно, немогуће је у роману не видети одређено – да не кажем „поучно" али свакако интерпретирајуће значење у правцу разјашњења смисла.

А управо је то разјашњење смисла оно што у роману доводи до „заокруживања" и „концентрисања" око једног препознатљивог центра.

О томе се говори и у делу *Дечје године* (*Детские годы. Из воспоминаний Меркула Праотцева*), које Љесков започиње објашњењем да ће ову исповест обликовати другачије него што то чине романописци:

> Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра (Лесков 1956–1958: 5, 279).
>
> Ја нећу умањити значај једних а надувати значај других догађаја; на то ме не тера вештачка и неприродна форма романа која тежи заокруживању фабуле и њеном концентрисању око главног центра.

Правдајући своје приповедање он наставља овако:

> В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою в предлагаемых мною записках (Исто: 279).
>
> У животу тога нема. Живот се развија као свитак папира па ћу га и ја развијати тако, као врпцу, у списима које овде представљам.

Живот је за њега само хронолошки след догађаја који се нижу без раста напетости, без тачке кулминације:

> Все это развивается свитком, лентою, без апофеоза, даже без кульминационной точки (писмо од 19.2.1881 И. С. Аксакову, Чередникова 1971: 114).
>
> То све се развија као папирни свитак, као трака, без апотеозе, чак и без кулминационе тачке.

А то би онда значило да у таквом животу не влада никакав ред и никакав видљив смисао. Такав смисао можда и постоји, објашњава Љесков, али је недоступан људском схватању: „Нека други пронађу смисао, моје је да

записујем” (Пусть другие разбирают, а мне пора записать”), тако закључује 1886. у часопису *Новь* (бр. 7, стр. 352).

Немогућност да у човековом бивству нађе кохерентни смисао не значи за Љескова и то да своје приповетке види као просту забаву. Напротив, он им у сваком случају приписује утилитарни моменат. У већ цитираном писму Буслајеву пише:

> Но и в повести, и даже в рассказе должна быть своя служебная роль – например показать в порочном сердце тот уголок, где еще уцелело что-нибудь святое и чистое. Эта задача сколь приятная, столь же и полезная, и я ее достигал порой, вовсе не имея к этому никакой теории, а тем менее „тенденции” (Лесков 1956–1958: 10, 451).
>
> Дужа а и краћа приповест мора нечему служити – на пример, да у порочном срцу пронађе кутак у ком се скрива нешто светло и чисто. Овај задатак је како пријатан тако и користан и ја га испуњавам понекад и без неке теорије или „тенденције”.

Пример, који он у наставку наводи, лако се може применити и на Михаиловићеве приповетке:

> Мне нравилось мнение китайского „царя мудрости” Кун-цзы, что „в каждом сердце еще есть добро – стоит только, чтобы люди увидали на пожаре ребенка в пламени, и все пожелают, чтобы он был спасен” (Исто: 451).
>
> Свидело ми се мишљење кинеског „цара мудрости” Конфучија да се „у сваком срцу крије нешто добро – људи треба само да угледају неко дете у пламену и одмах ће сви пожелети да оно буде спасено”.

О практичној користи приповедања говори и Бењамин. Оно са собом носи поуку, пише он, један „наук”, који је израз „епске стране истине”. Та поука се, додуше, никако не намеће читаоцу, него му се током читања открива сама од себе.

Ову „епску страну истине” Бењамин повезује са појмом „мудрости”. Мудрост је као наталожено искуство многих генерација пандан дискурзивном принципу који Љесков означава термином „теорија” и који би се могао упоредити са грчким „логосом” – изворно „сабирањем” или „скупљањем”, односно одмеравањем аргумената.

На искуство, на коме по Бењамину почива мудрост, позива се и Иво Андрић. Гледајући из те перспективе разумљиво је што је Андрић, који је са изузетком *Госпођице* писао не романе него романескне хронике, схватан првенствено као приповедач. Његови позитивни ликови – и они у *На Дрини ћуприја* и у *Травничкој хроници* (упр. поп Михаило, Алихоџа, госпођа Давил) – управо су отелотворења људске мудрости, изражене иначе у пословицама и алегоријама. Па чак и аутор сам говори, опрезно и недогматски, о користи причања:

> Али допуштено је, мислим, на крају пожелети да прича коју данашњи приповедач прича људима свога времена, без обзира на њен облик и њену тему, не буде ни затрована мржњом ни заглушена грмљавином убилачког оружја, него што је могућно више покретана љубављу и вођена ширином и ведрином слободног људског духа. Јер, приповедач и његово дело не служе ничему ако на један или на други начин не служе човеку и човечности (Говор приликом примања Нобелове награде 1961. године, Андрић 2003: 5).

Међутим, пре него што се са Гомбровичем упустимо у дискусију о „присилној" форми романа, позабавићемо се прво детаљније текстовима Драгослава Михаиловића који илуструју поступак (антироманескне) А-композиције („О томе како је остала флека") и служењу хуманости („Путник").

О томе како је остала флека

Прича почиње тиме да мајору Чичи Миљковићу стиже наредба да премести свој артиљеријски пук из Ћуприје у Скопље. Невољан да изнова покреће војску, он излази на јахање и размишља о свом протеклом животу. Тако читалац у издуженим аналепсама сазнаје детаље о животу мајорове породице, о три сина, супрузи Милени, преминулој ћерки, о вољеној сестри и мајоровом пореклу са села, за којим носталгично жали. Ова анамнеза, која заправо чини највећи део приповетке у трећем лицу, испричана је доследно из перспективе главног јунака. Сигуран знак за то је широка интерференција између говора приповедача и лика у облику доживљеног говора и унутрашњег монолога.

Међутим, сам крај овог одељка представља пролепса у којој је испричано како ће Чича 1941. пиштољем јуришати на тенкове окупатора и како се Милена потом брине око погинулог. Пошто се ради о пролепси, а прича је до тада била причана из Чичине перспективе, приповедач свакако мора објаснити да Чича није могао знати свој крај:

> И опет не може ни да наслути колико је погодио.
>
> Априла четрдесет и прве, већ у некој трећој вароши и већ у пензији, у кућици коју је најзад стекао, одједном ће га притиснути зла слутња: сва тројица синова ће му бити негде у рату (Михаиловић 1990: 1, 168).

Упркос томе што то више нису Чичина сећања за време јахања, у тој аукторијалној пролепси се и даље приповеда из Чичине перспективе. На тај начин ова сцена остаје део главног одељка, а о томе сведочи и сам његов крај: Чича се на својој бедевији враћа у касарну.

Непосредно после овог првог дела текста започиње нарација у којој Чича више није у фокусу. Пресељење пука приказано је овде из перспективе варошана који се тог врелог лета хладе на обалама реке. Чича се сада помиње само као један од многих ликова из вароши. Варошани су сада много више заокупљени камионом, кога виде као знак новог, модерног времена. Више никога не занима шта се десило са премештеном војском, а прича се наставља приповедањем о томе како је камион налетео на кафану и како је на кафанском зиду остала флека. Тај безазлени догађај овековечио је чак и фотограф Ђока, са којим се радња из центра вароши сели у фотографску радњу на периферији. Приповедач извештава у кратким цртама како је фотографија камиона стајала у излогу радње, како је полако избледела и потом нестала, како су на радњи током рата биле спуштене ролетне и како се после рата ту уселио прво Ђокин син, а затим канцеларија житног откупа.

Прича се завршава тако што један ја-приповедач, који је близу аутору и који у последњем пасусу први пут узима реч, констатује да и даље успева да на зиду кафане разазна траг некадашње флеке:

> Па ипак, и сад, кад ми се деси да зађем у варош и да прођем туда, сетим се ове приче и редовно погледам на кафански зид: издржљива онолико колико се нико не би надао, још је ту (Михаиловић 1990: 1, 182).

На овом месту можемо се заједно са Бењамином подсетити Љесковљеве лакоће са којом аутор улази у причу. Чини се као да приказани свет постоји сам за себе, независно од аутора.

„О томе како је остала флека" свакако јесте приповетка изузетно упадљиве А-композиције; па опет управо њена популарност сугерише да је оваква наративна структура сигурно морала бити мотивисана и садржином, и то: флека на зиду је на крају приповетке једини сведок једне читаве епохе, па и она неизоставно бледи и нестаје. На самом крају нема више људи који би се сећали Чиче, а ни фотографија удареног камиона није сачувана. А да би дешавања у паланци постала предмет историографије, она су ионако превише безначајна. Прошли живот постоји дакле још једино захваљујући сећању аукторијалног приповедача.

А управо се та безначајност обичног живота осликава у губљењу перспективе главног лика. У првом делу текста Чича се налази у центру пажње, у средњем је још увек донекле присутан – јер се неки варошани још сећају официра са жмиркавим оком – да би у трећем делу био потпуно заборављен. Време немилосрдно ниже један догађај за другим, ликови долазе и пролазе, па и сам Чича, неприкосновени јунак првих тридесет страница текста, на последњих десет страна потпуно нестаје.

Наочиглед овакве „безначајне" егзистенције намеће се свакако питање смисла живота. Али, као и Андрић, чије вишеградске генерације долазе и одлазе, ни Михаиловић не даје никакав одговор. Напротив, самом А-композицијом сугерише се да ни телеолошки приступи не могу помоћи: неостварeним аукторијалним композицијским хтењем иконично је приказано одбијање да се тематизује питање смисла. Чича неће, дакле, случајно на крају јахања констатовати: „Заборавити и бити заборављени!" (Михаиловић 1990: 1, 167).

Ова идеја о пролазности доноси са собом и својеврсну меланхолију, тако карактеристичну за многе Михаиловићеве текстове: иако његов протагониста не протестује против живота и није *l'homme révolté* у Камијевом смислу, опет остаје утисак да очекује још нешто од живота или бар жали што се он већ завршава. А у тој нелагоди, коју не треба поистоветити са незадовољством, крије се и потенцијал за идентификацију читаоца са ликом. Михаиловићевски ликови су индивидуе које, упркос скромном образовању, у понашању откривају нешто општељудско. Читалац се препознаје у Чичи једнако као и у лику сељанке или чистачу ципела.

Ни Михаиловић се, дакле, не упушта у питање о последњем смислу живота које је према Бењамину (1977: 400–401) довело роман у стање

„дубоке беспомоћности", па и поред тога, или можда управо зато, из његових приповедака говори нека дубока хуманост. Колико год услови, у којима се његови ликови налазе, били неиздржљиви и колико год су ликови ношени њима, у њима куца људска жила куцавица. И као код Љескова или Андрића, и код Михаиловића она потиче из искуства које се ослања на неупитно прихваћену традицију. Носиоци те традиције су притом углавном жене: Петрија у *Петријином венцу*, архитекта у *Преживљавању*, Љубина шведска супруга у *Кад су цветале тикве*... (уп. конзулку Давил у *Травничкој хроници* или жену Хаџи-Омера у *На Дрини ћуприја*, која се сама стара за то да у кућу уђе друга жена и тако се роде деца). У причи „О томе како је остала флека" ову човечност заступа пре свега Милена, која саветује свом мужу Чичи да преломи и да запуштеног млађег сина посети у војној академији (где се отац мири са својим штићеником у разговору о бруталним васпитним методама).

Путник

За разлику од других Михаиловићевих приповедака, „Путник" има строжу композицију. Ужасно убиство приповедачеве рођаке на крају приче психолошки је припремљено излагањем о стрељању ратних заробљеника и повређених сабораца. Безосећајан, дистанциран тон којим приповедач прича о својим неделима, а који се никако не слаже са његовим ноћним морама, даје читаоцу наслутити да ће се прича завршити неком несрећом.

„Путник" спада и у оне приче о којима Иван В. Лалић (1971: 51) каже да говоре о трагичном јунаку кога је његов свет „моделовао и одредио":

Ја-приповедач, у причи означен само надимком (Мали), стиже на фронт као осамнаестогодишњак који „ни мрава не би згазио" (Михаиловић 1990: 1, 19), да би после четири године био у тој мери „подивљао" да су смакнућа постала за њега свакодневица. Ова експлицитна вредновања (у наводницима) потичу од приповедача самог – са аукторијалне стране нема ни назнаке неког прекора. Читалац, штавише, добија утисак да су услови глади и сталне животне угрожености узроци те потпуне равнодушности према свом и туђем животу. Па ипак, и у овом јунаку остаје једна жица људскости, и то не само када повређене саборце метком лишава даљих мука него и у сцени у којој својевољно убија заробљенике које треба да одведе на суђење. То се види, на пример, у односу према усташком официру, одговорном за уништавање читавих села: осећајући његов страх од смрти, приповедач га умирује цигаретом и успева да га тако неприметно убије. У односу на брутално насиље којем је приповедач изложен сваког дана, овај гест делује хумано. Овде не треба мислити на романтику партизанске књижевности, у којој праведна борба увек води у људске конфликте; Михаиловићу је на крају крајева небитно којој политичкој страни припада приповедач. Он спада у оне крвнике чија људскост је уништена спољним чиниоцима. На крају су животни услови оно што је од њега начинило џелата, и тиме се Михаиловићеве приповетке

постављају дијаметрално супротно причама једног Александра Тишме. Док Тишму занима зло само по себи (нпр. у „Школи безбожништва"), које се по његовом схватању налази генерално у сваком човеку, Михаиловић ставља у фокус животне услове под којима појединци чине злочине. Непостојање експлицитне осуде ликова претвара се тако у осуду друштвеног окружења.

Гомбровичев екскурс о форми

У теоретски конципираном поглављу „Предговор Филидор прожет дететом" из романа *Фердидурке*, Гомбрович говори о процесу настајања уметничког текста – на почетку писања налазе се више-мање случајно настали „делови" који у току рада све више траже допуњавање и повезивање да би на крају потпуно преузели контролу над аутором. Овим описом Гомбрович не пропагира, рецимо, аутодинамику и објективност генијалног стваралачког процеса, него тумачи тај процес више као ропско потчињавање једној случајној форми:

> Czyż wszelka forma nie polega na eliminacji, konstrukcja nie jest uszczupleniem, czy wyraz może oddać co innego jak tylko część rzeczywistości? [...] Wydaje się nam, że to my konstruujemy – złudzenie, w równej mierze jesteśmy konstruowani przez konstrukcję. [...] Części mają skłonność do całości, każda część zmierza do całości po kryjomu, dąży do zaokrąglenia, poszukuje dopełnienia, doprasza się reszty na obraz i podobieństwo swoje (Гомбрович 1982: 77).
>
> Зар не почива свака форма заправо на елиминацији, зар конструкција не значи смањивање, може ли израз уопште приказати нешто друго осим само делића стварности? [...] Ми смо уверени да конструишемо – варка! – истовремено конструкција конструише нас саме. [...] Делови стреме целини, сваки део хита потајно једном целом, тежи заокруживању, тражи допуну, моли за наставак по свом облику и сличности.

Једна од последица ове потчињености форми која захтева заокруживање и употпуњавање јесте и лажна слика уметника, коју Гомбрович преноси са уметности на стварни живот. Такву слику има обичан посетилац концерата, који се одушевљава вештачки створеном ауром генијалности, исто као и политички вођа, који себи присваја право да испуни вољу народа (погледати годину објављивања текста: 1938).

Уместо тога Гомбрович захтева да певач презре своју песму, да вођа задрхти пред својом наредбом, свештеник се уплаши олтара, а да мајке децу не уче само правилима него и способности да их прекрше (Гомбрович 1982: 90-91). Слика човека коју он има у виду, у великој мери одређена је принципом „незрелости" (*niedojrzałość*). Тек када уметник сам себи призна своју незрелост, може деловати аутентично:

> Zamiast uciekać przed niedojrzałością, zamykając się w kręgu wysublimowanym, pojąłby, że styl uniwersalny to ten, który potrafi miłośnie objąć niedorozwój (Гомбрович 1982: 89).
>
> Уместо што бежи од незрелости, што се затвара у неки сублимиран чаробан круг, морао би схватити да је универзални стил онај којем успева да са љубављу загрли недовршене облике развоја.

Паралеле са Љесковљевом одбраном сопственог приповедања, које је руски аутор означио појмом „записивања", очигледне су, иако Гомбрович овде мисли на уметничко дело као такво. Гомбрович притом мање има у виду техничку страну дела, а више филозофију на којој дело почива. Сличну филозофију налазимо и у Михаиловићевим приповеткама – читалац има утисак да види пред собом стварне људе. Такав утисак не произилази само из језика него и из чињенице да се јунак не појављује у некој комплексној констелацији према другим ликовима у којој се његов профил ваја путем вишеструког одвајања и разликовања од других. Он стоји сам за себе, као израз непосредног живота. Комплексност не произилази из комплексне констелације фигура, у којој се различити аспекти живота приказују различитим ликовима, него из сличности јунака са реалним, несхваћеним животом.

Контекст 60-тих година XX века

Као што Гомбровичев екскурс о уметности треба читати у контексту 30-тих година, тако и дух 60-тих година XX века баца светло на Михаиловићев литерарни деби.

Његови рани текстови су, као што смо већ показали, у великој мери фокусирани на ликове који имају другачију образовну позадину од аутора. Такви приповедачи нису, дакле, у стању да језички и наративно задовоље представе о „високој уметности", што су у оно време констатовали и неки критичари (упр. „Михаиловићев антиинтелектуализам налази се на самом рубу недуховности", Данојлић 1968). Међутим, претежно позитиван пријем приповедака код критике сигурно говори и нешто о атмосфери 60-тих година (упр. Јеремић 1967, Џаџић 1968, Лалић 1969, Палавестра 1972 и др.). После фазе у којој се под утиском ослободилачке борбе и литерарно тежило колективном идентитету, средином 50-тих и током 60-тих долази година до либерализације, демократизације, децентрализације и дехијерархизације друштва као и до примања значајних импулса из Европе и Америке. У контексту Михаиловићеве прозе треба се само сетити веристичких и неореалистичких тенденција у филму и књижевности (упр. Матвејевић (1978: 148) који у том смислу истиче Чезара Павезеа).[2]

Михаиловићево дело се у том времену ипак појављује као пионирски подухват, посебно због статуса дијалекта и жаргона, који до тада никада нису у тако консеквентној реализацији ушли у српску (па и југословенску) литературу. Та језичка децентрализација, која поред социјалне уводи и регионалну компоненту, погодила је не само концепт јединственог српскохрватског језика него је доживела отпор и унутар српског идиома а, као што знамо, та језичка дискусија остала је актуелна и до данас.

[2] Уп. „Слободан Селенић, Драгослав Михаиловић и Видосав Стевановић напустили су естетизам и усвојили не традиционалну реалистичку технику, већ натуралистичку визију света. Животна тривијалност је преплавила новију српску прозу" (Зорић 1970: 47).

Па опет нису само Михаиловићеве приповетке, већином стилизације сказа, довеле у питање однос између центра и периферије, норме и узуса, прескрипције и дескрипције; и текстови са приповедачима блиским аутору често преиспитују етаблиране норме и представе. Принцип „сниженог стила" и А-композиције карактеристичан је за Михаиловићевно дело у целини. Што се више притом јунак по свом животу и схватању приближава аутору, утолико више је то спуштање стила повезано са одређеном самоиронијом. О томе сведоче приповетке као „Ћевапчићи и пиво", у којој је ја-приповедач још у младалачким годинама, па све до „Најбољег пријатеља" о етаблираном писцу.

Јалова јесен

И у „Јаловој јесени" је главни јунак, лик писца, врло близак аутору. Томе у прилог говори и само место радње – Дивчибаре, где аутор има викендицу.

Радња се може лако препричати: пријатељ позива приповедача да аутом оду да скупљају печурке на једном удаљеном месту. Приповедач, међутим, на путу до аута залута, сатима се саплиће по неравном терену и успева да нађе кола тек пред сумрак. Драж ове приповетке је у томе што се догађај не стилизује у егзистенцијалну опасност – приповедач се ни у једном тренутку не налази у животној опасности и не хвата га паника. Па ипак, када на крају угледа камару ђубрета као сигуран знак повратка у цивилизацију, читалац јасно осећа његово олакшање.

И у овој приповеци се снижавањем спектакуларног ствара утисак да се приказује „реалан" живот. То је прича о незгоди који се може догодити свакоме и која се прича само добрим пријатељима, јер се не ради о животу и смрти, о срећи и очајању. Прича приказује, говорећи Гомбровичевим језиком, „незрео" живот.

Убеђење да се живот не мора приказивати у светлу некакве телеологије, очитава се и у језику текста. Аутор свесно банализује чак и сопствено писање:

> „Пре подне заузет словном машинеријом на столу" [...]
>
> „Ама, чекај", покушавам да се извучем. „Ја се по цео дан носим с мојим глупостима за писаћом машином – ти не можеш ни да замислиш колико сам глуп!" (Михаиловић 2000: 187).

Бројни расути епитети, метафоре и поређења су у првој линији средства којима се главни јунак карактеризује као човек који не претендује на Олимп: он се самоирично назива „грамзивим гљиваром" (Исто: 183) који попут „дивојарца" (Исто: 202) или „дртавог јарца" (Исто: 207) скаче са камена на камен и на крају успева да се држи на ногама „као тек окоћено штене" а притом „дува као трактор" (Исто: 209).

Приповедач ће доживети чак и да га нека сељанка назове ништаријом:

> „А што?" пита. „Више ти се не живи или немаш шта да једеш?"
> [...] „Ни једно ни друго", одговарам. „Него волим."
> „А", каже, „залудан си, па од дуга времена. Па 'ајд нека ти је са срећом" (Михаиловић 2000: 197).

Иако ће читалац ову реплику читати са јасном дистанцом према сељанки, из самог текста се никако не види да се приповедач на било који начин поставља изнад ње. Ова два начина живота срећу се на истој разини. Јунак је напросто само човек који је банално залутао, да би се на крају уморан и срећан вратио у кола. По томе је он сличан оном чистачу ципела из приче „Шукар место", који се, после губитка свега што је имао, радује што може поново неометано заузети своје место у Македонској улици.

Превод: *Олга Стојановић*

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 2003: I. Andrić, O priči i pričanju. Govor Ive Andrića u Stokholmu prilikom primanja Nobelove nagrade 1961. godine, *Novi Izraz*, god. VI, knj. VI, br. 19, 3–5.

Бенјамин1977: W. Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows // W. Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 385–410.

Гомбрович 1982: W. Gombrowicz, *Ferdydurke. Dzieła zebrane*, Tom 1. Paryż: Instytut Literacki.

Данојлић 1968: М. Данојлић, Страдања Љубе Шампиона, *Борба*, 28. XII.

Достојевски 1994: Ф. М. Достоевский, По поводу выставки, у: *Собрание сочинений в 15-и томах*, Ленинград: Наука, 1988–1996, том 12, 81–91.

Зорић 1970: П. Зорић, Трагична визија у данашњој српској прози, *Савременик*, XVI/XXXI, 1, 44–48.

Јеремић 1967: Д. М. Јеремић, Први, снажни кораци. Драгослав Михаиловић: „Фреде, лаку ноћ", издање Матице српске 1967, *НИН*, 9. IV.

Лалић 1969: И. Лалић, Немогућност једног повратка на Душановац, *Књижевност*, XXIV/XLVIII, 5, 520–523.

Лалић 1971: И. В. Лалић, *Критика и дело*, Београд: Нолит.

Љесков 1956–1958: Н. С. Лесков, *Собрание сочинений в 11-и томах*, Москва: Гос. изд. худ. лит-ы.

Матвејевић 1978: П. Матвејевић, Драгослав Михаиловић. Од Тикава до Венца, у: П.М., *Те вјетрењаче*, Загреб: Глобус, 145–149.

Михаиловић 1990: Д. Михаиловић, *Дела*, Београд: НИП Политика.

Палавестра 1972: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.

Толстој 1955: Л. Н. Толстой, *О литературе*, М.: ГИХЛ.

Чередњикова 1971: М. П. Чередникова, О сюжетных мотивировках в повести Н.С. Лескова „Очарованный странник", *Русская литература*, М., № 3.
Џаџић 1968: П. Џаџић, Нови талас, *НИН*, 29. XII.

Robert Hodel

DER ERZÄHLER DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ (NACH WALTER BENJAMIN)

(Zusammenfassung)

Dragoslav Mihailovićs Erzählungen teilen über weite Strecken den sozialen Ausschnitt des Leskovschen Prosawerks und manifestieren eine an Čechov erinnernde Offenheit. Der vorliegende Beitrag, der von Walter Benjamins Essay über den Erzähler Leskov ausgeht, untersucht, wie Sprache und Komposition in Mihailovićs Erzählungen zu dieser „Kohärenz des Unabgeschlossenen" beitragen. Anhand der Betrachtungen zur Kunst aus dem Roman *Ferdydurke* wird dabei die implizite Weltanschauung des serbischen Klassikers durch Gombrowiczs individualistisches Konzept der „Unreife" zu erfassen versucht.

821.163.41.09-31 Савић, М.

Милунка Љ. МИТИЋ*
Огранак Вукове задужбине у Нишу
Ниш

Оригинални научни рад
Примљен: 10. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ПОЛИЖАНРОВСКА ПОЕТИКА РОМАНА *ПРИНЦ И СЕРБСКИ СПИСАТЕЉ* МИЛИСАВА САВИЋА

Принц и сербски списатељ, културолошки историјски роман је део мултижанровске књиге Милисава Савића *Римски дневник, приче и један роман*. Аутор је овај роман начинио наизменичним компоновањем глава о главним личностима преко поетике полижанровског карактера. Главни носиоци радње су историји познате личности: Стефан Зановић и Доситеј Обрадовић, који припадају истом временском простору 18. века. Кроз додир двеју различитих цивилизација, приказани су, у случајним сусретима, ови представници различитих културолошких слојева, у различитим миљеима, са изразитим супротностима у делању. Стефан Зановић уноси деструкцију у своје европске кругове кретања, а Доситеј, у простор другачијег историјског времена и историјских прилика, уноси просвећеност, хуманистички однос према окружењу: у исто време, као европски мисионар, у српску књижевност уводи нове погледе тога времена, као што и Србији, држави која се ствара, даје културолошке смернице.

Преко полижанровског модела овог романа, а у склопу мултижанровске веће књижевне целине, Милисав Савић, својом поетиком, кроз јединствену књижевну свест од три века, прати савремени тренд постмодерног књижевног израза, о чему ће у раду бити речи.

Кључне речи: Милисав Савић, роман, полижанровска поетика.

За анализу одабрани роман *Принц и сербски списатељ*, као трећа целина мултижанровске књиге *Римски дневник, приче и један роман* Милисава Савића, методолошки припада полижанровском моделу излагања[1]. Три дела поменуте књиге, иако су и жанровски и у хронотопу потпуно различита, пружају књижевну свест о целовитом историјском и културолошком духовном простору од три века (од 18. до 21). Иначе, ову мултижанровску књигу, кроз три различите форме, Савић је започео својим „Дневником" из Рима, где је обављао „дужност министра – саветника" од 2005. до фебруара 2008. године. Ту су књижевно уобличене дневне забелешке, коментари и, често дуги, прикази из савремене културолошке средине, са повремено прожетим причама аутора и италијанских књижевника. У глобалу, ова литерарна обрада се тематски везује за почетак 21. века. Други наслов у овој комплексној књизи,

* zlatana@ni.ac.rs

[1] Поред овог дела, полижанровској методологији припадају још четири књиге, написане од 1994. до 2015. године.

Приче, као самостална целина (али и са неким приповеткама убикованим у друга дела, овде), представља нарацију са најчешћом инспирацијом из ауторовог завичаја, са југа Србије. У њима, он износи своје литерарно промишљање о људима и догађајима у земљи из друге половине 20. века.

Роман *Принц и сербски списатељ*, трећи део ове сложене књиге, сачињен је од 28 глава, које иду кроз два смера приповедања, и са 29. главом о Казанови, која ту стоји, или „виси", као додатак роману, са извесним компаративним инсинуацијама у наслову главе на несталне љубавне авантуре Стефана Зановића. У роману се смењују слике последњих дана живота Стефана – Стјепана Зановића и Доситеја Обрадовића, са наративним целинама из њихових протеклих живота, опредељења, делања, али и неиспуњених жеља. Обе личности 18. века познате су Европи, и у Европи, по својим супротним карактеристикама. Стефан Зановић је „пустолов, песник, филозоф" (Пантић 1996: 7) и са бројним псеудо-именима у својим списатељским радовима, по формулацији Мирослава Пантића, али и коцкар, трговачки преварант са политичким аферама и, нарочито, заводник, што је истакнуто у првој глави романа о њему. У приповедању о Доситеју, аутор наглашава његово родољубље, затим, просветитељско деловање, списатељски рад, а и његова чиста лирска осећања. За ова два, у свему, супротна лика, књижевник је одабрао различите приповедне моделе: уметнички, кроз фикцију у Зановићевим последњим данима и фантастику сновиђења у холандском затвору, али и историјским детаљима, аутор оживљава прохујало време овог пустолова и заводника у утопијском очекивању избављења из тамнице, као много пута дотле. Доситејеви последњи дани у Србији (март, 1811.) дати су у реалистичком концепту, када се, после дипломатске мисије (у Букурешту) на повратку кући, разболео. Слику Доситејевих болесничких ноћи у бунилу, аутор је изнео кроз његову имагинативну и помало филозофску конверзацију са самим собом, најчешће о неиспуњеним осећањима и плотским жељама. Међутим, историјске секвенце из „списатељевог" просветитељског деловања и здраворазумског расуђивања (у Србији, врачање, „лов на вештице"), литерарно су реалистички обрађене и карактерно обележавају и време и популацију необразоване средине. „У културолошком историјском роману животна збивања се увек осветљавају у перспективи најмање две различите цивилизације које се огледају једна у другој" (Радуловић 1996: 366). Тако је Савић са својим романескним јунацима обележио културолошки и историјски 18. век у Европи и почетак 19. века у (устаничкој) Србији.

Роман *Принц и сербски списатељ* почиње сном Стефана Зановића у затворској ћелији у Холандији с пролећа 1786. године. Ту је допао због коцкарских дуговања и превара, са политичком позадином из Холандије, Аустрије и Пруске, између којих је желео да посредује црногорском ратничком помоћи. У очекивању судске пресуде, ноћни кошмари му кроз сновиђења враћају прохујале авантуре и бројне ликове са којима се некада сусретао. У том првом сну, он покушава да надомести пропуштену шансу понуђеног брака са пребогатом и прелепом кнегињом Елизабет Кингстон. Тој изузетној и целој Европи познатој жени, и сама руска царица Катарина Друга учинила је

част да је, са Стефаном Зановићем, прими. Описујући Зановићево сновиђење венчања, М. Савић уводи бројне личности које се, у даљем романсијерском излагању, везују за име овог европског авантуристе и пустолова – паштровског „принца". Ту су још, поред кнегиње Елизабет Кингстон, „танкострука Пољакиња Гелтруда", затим, гроfица Каролина Малкомесиус са ћеркицом за коју је тврдила да је Зановићево дете, поред бројних других женских гласова, који су се чули као невестинске жеље. Обавезно присуство свештеника који треба да обави чин венчања, аутор намењује Доситеју, а писар, односно, записничар на том чину, јесте личност из народа: неписмен-писмен Вукајло, стални Стефанов пратилац. Били су ту и неизоставни филозофи, Зановићеви пријатељи: Волтер, Дидро, а појавили су се и „кнез Антун Зановић" – отац и мати – Франика. Као незвани сватови дошли су Ђакомо Казанова и барон Клоц. Кроз неку врсту оптужбе једних против других, ту на овом скупу, а највише против Стефана, аутор се осврће на битније особености присутних, те се тако, кроз сновиђење и фикцију свадбе, добијају извесне карактеристике људи и кругова у којима се наш главни јунак кретао.

Тежња Стефана Зановића, који се кретао у високим и владарским круговима, била је да и сам постане владар. Ту фантастичну историјску „играрију" Савић је илустровао Зановићевим другим сном, у холандском затвору једне мајске ноћи. У свом другом сну Зановић види судбински наклоњене Црногорце при његовом избору за владара – цара Црне Горе. У том сновиђењу, „на цетињском гумну" су га прогласили владаром, као Шћепана Малог, а то потврђују и његови пријатељи – филозофи просвећене Европе (Волтер, Дидро, Русо), ту се нашао и Доситеј, који сматра да у новој власти школе и штампарије треба да имају приоритет. Овде одсањана жеља да постане владар (као Шћепан Мали), била му је фантастична преокупација и у реалном животу. „Први пут ће ту скроз невероватну причу Зановић изнети у писму краљу Фридриху II 1776. за његова боравка у Берлину" (Пантић 1996: 26). Писма са истим тврђењем ишла су и другим адресатима, као што је, на пример, „Писмо Мухамеду Курбаши у Скадру", са потписом, својим измишљеним уметничким именом „Осман", наводи даље Пантић (Пантић 1996: 233). Поред различитих псеудонима којима се потписивао, нарочито у својим књижевним списима, овај „паштровски принц" се представљао и као потомак куће Немањића, или, као пра-праунук Скендербега итд., те је умишљао да он може да буде и Шћепан Мали – владар Црне Горе, без обзира на стварне историјске прилике. И тако редом, фантазија у подсвести односи превагу у сновима, литерарно одсликаним и трећи и четврти пут. Најпре, то је сновиђење о сопственој смрти, са уметниковом инспирацијом у Зановићевој објављеној вести о сопственој смрти; и на крају, у четвртом његовом сну, аутор износи дубоку жељу нашег јунака да проведе брачну ноћ са кнегињом Елизабет Кингстон, у најидиличнијем крајолику. Али, у режији сујетно повређених сплеткароша, какав је био и барон Клоц, одсањани живот остао је у холандском затвору и Стефан Зановић је са животне позорнице отишао у својој 35. години. Савићево приповедање о овом пустолову, филозофу, песнику, великом глумцу, који је у свом животу глумио себе у различитим, али

жељеним улогама, чак и у алегорији и кроз фантастику снова, имало је основу у историјским чињеницама и подацима.

О другој историјској личности – Доситеју – у роману *Принц и сербски списатељ*, М. Савић почиње са приповедањем у Другој глави овог дела, са наговештајем о списатељевој болести после његовог повратка из дипломатске мисије. И овде се аутор држао, формално, скоро исте методологије, као у главама о Зановићу. Најпре, у прегледу личности, наводи из најужег Доситејевог окружења: Симу, кућепазитеља, Љубицу, неку врсту домаћице и сустанарку у Доситејевој кући, Нићифора, младог списатељевог писара, Грдана, са симболичним именом снажног човека, и даље, поред „обичних", (мало)варошких становника, помиње водеће војводе из устаничке Србије, на челу са Карађорђем. У ретроспективној причи о Доситеју, „сербском списатељу", Савић истиче битне (наравно, и познате) његове карактеристике: трезвеност – здраво расуђивање и просветитељско делање у симболичним причама из београдске популације необразованих. Навешћемо само неке од појединих глава у којима он дела, најшире речено, просветитељски, али и као судија: „Глава четврта у којој се описује како је Доситеј Обрадовић добио задатак од Карађорђа да истражи да ли је једна жена вештица и како је сачувао главу писару Нићифору" (Савић 2008: 27) или, „Глава осамнаеста, у којој се приповеда како је Доситеј открио Нићифорове убице и још једном спасао Љубицу... сигурне погибељи" (Савић 2008: 109), итд. Између приповедних целина, заснованих на историјским подацима о сербском списатељу, и мисли из његових дела што их наратор даје о Доситејевој личности, налазе се сегменти његових бунила у болесничким ноћима. Најпре су у првом бунилу избили најлепши тренуци прошлости: то су младалачка осећања и жеље у имагинарном разговору са Јеленом[2], девојком за чију је љубав сачинио *Буквицу*, док је био ђакон у Далмацији, на стану код њеног оца. Заправо, дело је начињено из љубави према српском писму и језику. Затим, у тешким болесничким ноћима, у другом „Доситејевом бунилу" (Савић 2008: 124) кроз разговор, помало филозофски, са ликом Саре Калиновачке, сестре „темишварског трговца Јове Мацуле" где је радио, васкрсавају жеље са еротском потком, из угла гледања младог шегрта. Извори за концепцију ових Доситејевих бунила су из сегмената његових књига, нарочито из дела *Живот и прикључења*. А из писама Софији Теодоровић, „његовој мецени и заштитници из Трста, у чијој кући је провео шест милих и слатких година" (Савић 2008: 152), Милисав Савић конструише треће Доситејево бунило, кроз рефлексију заљубљеног човека у озбиљним годинама.

Два Доситејева писма из Сиска, на његовом путу за Србију 1806. године (24. и 30. јуна), упућена Софији Теодоровић, жени његовог великог пријатеља (и племенитог дародавца устаничкој Србији) Драгутина – Драга

[2] Сафет Бурина, у Политици XXXVII/1940, бр. 11702, 10, подсећа кратком причом о идеји стварања првог рукописа *Буквица*. Чланак је насловио: „Због једне лепе жене почео је да пише Доситеј Обрадовић, отац модерне српске књижевности", наводећи жељу девојке Јелене да јој млади ђакон – Доситеј „из књиге Јована Златоустог нешто напише на српски, како би то она читала и разумела". Доситеј је то учинио. Било је то његово прво дело на народном језику.

Теодоровића, имају мото који упућује на лирску рефлексивну мотивацију. У првом писму, после официјелног поздравног обраћања на почетку, стоји мали коментар за стихове што их млади певају, а које наводи:

> Спала би[х], спала,
> Ал' не могу сама,
> И радо би[х] дала
> три коња плава
> И четири врана,
> Да не спавам сама! (Савић 2008: 82)

Овде је он у свом филозофском маниру даље исказао осећања у духу високо образоване европске личности, док у другом писму, без обзира на високи стил, конкретно износи колико му тешко пада растанак од драге особе. Мото на грчком „ερατή, ποδντή τε!" потврђује његову конкретну изјаву: „Колико се више од Вас удаљавам, толико ми се срце к Вами притеже и силом прилепљује" (Савић 2008: 85). У чланку „Доситејева пошљедња љубав", непотписани аутор започиње коментар о Доситејевим писмима Софији Теодоровић (има их три), са мотом који гласи: „Чудновата је ствар владања човеком страст. У старости показује се напрасније него у младости." Ишчитавање мисли и осећања српског филозофа, учитеља и, пре свега, човека, Аноним чини од почетних Доситејевих изјава: најпре на грчком, а затим из народне песмарице. Иза првог тумачења мотоа на грчком језику, који преводи са „Мила, љубим Те", Аноним између осталог каже и следеће: „У тијем првим ријечима јесте мисао, коју је у писму хтио казати; Ту јој је наговестио ону обичну љубав коју осећа мушко чељаде женскому, а не ону која долази од великог пријатељства" (Аноним 1901: 174).

Иначе, концепцију Доситејевог живота по доласку у Београд 1807. године аутор гради преко здраворазумског и хуманог понашања овог просветитеља у српској средини, чије резоне поштују и чланови Совјета, а и сам Карађорђе. Зато је Вожд захтевао од Доситеја да истражује случајеве у вези са вештицама, вампирима и другим заблудама, што је овај са успехом решавао на срећу оптужених. Често је и гласна критика, упућена (неким) устаничким старешинама, могла да донесе смртну пресуду, као што је био случај младог „ћате", писара из Војводине, Нићифора: са Доситејевим образложењем писар није тада кажњен. Захвалност је дата изјавом: „Да није било вас, блаженог мудрог мужа, ја бих трунуо под земљом" (Савић 2008: 29). Много је озбиљнији случај био са гласинама чаршије да је међу њима једна жена, верска преобраћеница, по имену Љубица, вештица коју треба утопити, умлатити. Доситеј је интервенисао, више пута здраворазумским расуђивањем (да није вештица, затим, да она није могла починити никакво убиство), а касније, и из субјективних разлога и осећања да није зачарала младог момка заљубљеног у њу. Живот ове Доситејеве штићенице, Љубице, по приповедној концепцији аутора, трајао је дотле док је и њен патрон, „сербски списатељ" био у животу.

Социолошка слика устаничког миљеа, што је аутор пружа у главама о Доситејевом баравку у Београду на почетку 19. века, затим, наративни делови са

неким историјским чињеницама о положају Црне Горе после убиства самозваног „Цара", као и секвенце о политичким приликама у Европи друге половине 18. века, са додирним тачкама о Зановићевом присуству, представљају важну карактеристику романескног излагања у овом историјском роману. То је, заправо, **историјска свест** која повезује конкретне „садржаје", односно, догађања из живота С. Зановића и Д. Обрадовића, у „**конкретном историјском времену**" Европе и Србије (Радуловић 1996: 360). Читава нарација која у роману иде праволинијски, у датом историјском времену, стоји, на неки начин, као „платформа" за културолошки централни део, што се везује за унутрашњи, фиктиван живот главних јунака. Овде се полижанровским излагањем доноси доминација подсвести у којој се „интимни простор индивидуалног живота" (Радуловић 1996: 361) осветљава кроз запретане давнашње жеље и тежње, преко жанрова фикције и фантастике (снови, сновиђења, болесничко бунило, итд.). Психолошки посматрано, то унутрашње приповедно време са историјским и културолошким жанровским одредницама, које се жанровски спецификују широко и по вертикали (нарација, поезија, писма, басне, поуке, фантастика, фикција), даје књижевну илузију веродостојности описаних карактерних ликова. Тако, од фикције у Зановићевим сновима и Обрадовићевом бунилу, са сегментима реалистичког приповедања, аутор „објективизира" њихове различите личности. На пример, у „Глави седамнаестој, у којој се приповеда о сусретима Стефана и Доситеја и о њиховим угодним књижевним разговорима", кроз мистификовану форму, као треће лице, аутор износи следеће: „Током скромне вечере Стефан је утврдио да се он и сербски писац у много чему разликују и да тек у понечему имају понешто заједничко" (Савић 2008: 106). Тако, између осталог, стоји: „Заједнички им је био матерњи језик, с тим што је Доситеј много боље владао тим језиком него Стефан. Обојица су говорили стране језике, чини се Доситеј и неки више од Стефана. [...] Обојица су пропутовали Европу уздуж и попреко. [...] Обојица су били писци, с тим што је Доситеј, иако старији, имао (тада) само једну објављену књигу, и то на свом језику, а Стефан, на десетине, на француском, италијанском, немачком. [...]" (Савић 2008: 106) И даље, осврт је начињен у идејним разликама код стварања књига[3]. У целој глави „о угодним књижевним разговорима", често у контра-репликама кроз „конверзацију" између ове двојице писаца, филозофа, светских „путника" у културолошкој жанровској форми дати су и неки могући историјски подаци, чиме се употпуњује књижевна, односно, уметничка слика главних јунака и времена.

Приповедни жанрови са историјском основицом, и са трансгресијом културолошких жанрова кроз фикцију, мистификацију, симболично и метафорично, у целом романескном излагању приказују из једног деструктивног угла просветитељску епоху у Европи. Ту су личности из Италије, Француске, Пољске, Немачке, са главним „јунаком" Стефаном Зановићем, европским

[3] „Стефан се изненадио кад му је Доситеј рекао да је прву књигу написао за једну своју ученицу, у Далмацији... Писати књигу за жене – то се подразумевало, али за славне, познате, богате. Писати књигу за неку сељанчицу, којој се Доситеј није чак ни удварао, било је чудно. Чудно за Стефана, за Доситеја не!" (Савић 2008: 107)

„пустоловом". На другој страни, за овај период се вежу конструктивна и позитивна делања у обликовању српске државе и покушај сређивања историјских прилика у Црној Гори, после убиства Шћепана Малог, самозваног црногорског владара. У духовном животу Србије овог времена (почетак 19. века) најзначајније место у роману припада учитељу, филозофу, европском мисионару са просветитељским идејама и хуманистичким односом према окружењу, Доситеју Обрадовићу. Говорећи о Доситејевој личности у овој литерарној обради, Михајло Пантић истиче његове поетички транспоноване карактеристике, што се, као естетска димензија рада, може суштински да веже за цео роман. Та Савићева „приповедна транспозиција" јесте „врло убедљива илустрација (пост)модернистичких наративних стратегија које се, готово по правилу, заснивају на релативизацији, проблематизацији и реинтерпретацији историографских знања, односно, на новој употреби текстова и фигура традиције" (Пантић 2011: 189).

Овај и овакав модел полижанровског начина обликовања романа *Принц и сербски списатељ* представља наставак пута постмодерног литерарног Савићевог стваралаштва, сада из ширег аспекта. Ту, у додиру две потпуно различите цивилизације исте епохе, преко познатих историјских личности (Зановића и Обрадовића), описани су различити културолошки слојеви у различитим срединама, а аутор пружа књижевну свест о целовитом духовном простору. Тако се овим историјско-културолошким романом Савић приближава космополитској идејности европске литературе.

ЛИТЕРАТУРА

Аноним 1901: Аноним, Доситејева пошљедња љубав, Сарајево: *Босанска вила*, св. 9–10, Сарајево, 174–175.

Бурина 1940: С. Бурина, Због једне лепе жене почео је да пише Доситеј Обрадовић, отац модерне српске књижевности, Београд: *Политика*, 11702, Београд.

Деретић 2007: Ј. Деретић, Књижевни путници: *Огледи о српској књижевности*, Београд: Књижевност и језик, 181–197.

Милисав Савић, *Википедија*, https://sr.wikipedia.org/wiki/Милисав Савић, 09. 11. 2015.

Обрадовић 2008: Д. Обрадовић, Песме, писма, документи, у: *Сабрана дела Доситеја Обрадовића*, књига шеста, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.

Пантић 1996: Мир. Пантић, Стјепан Зановић, пустолов, песник и филозоф, *Књижевност Црне Горе од XII до XIX вијека*, Цетиње: Обод.

Пантић 2011: Мих. Пантић, Приповедање Милисава Савића: Од Бугарске бараке до Чварчића, *у: Књижевно дело Милисава Савића*, Рашка, Нови Пазар: Рашка, 183–191.

Радуловић 1996: М. Радуловић, Историјска свест савремених српских романсијера, у: *Историјски роман*, Београд – Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Институт за књижевност, 357–374.

Савић 2008: М. Савић, *Римски дневник, приче и један роман*, Београд: Ариадна.

Milunka Lj. Mitić

POLY-GENRE POETICS OF THE NOVEL *PRINCE AND SERBIAN WRITER* BY MILISAV SAVIĆ

(Summary)

Prince and Serbian writer, a culturological historical novel is part of a multi-genre book of Milisav Savić *Roman chronicle, stories and a novel*. The author created the novel by alternate composing of chapters about the main figures through the poetics of poly-genre character: fiction, imagination and historical facts – narration. The main protagonists are the persons well-known to history: Stefan Zanović and Dositej Obradović, who belong to the same period of the XVIII century. Through a chronotopic touch of two different civilizations, these representatives of different cultural layers are pictured in different contexts, with expressive contrasts in action. Stefan Zanović brings destruction to his European circles, while Dositej brings enlightenment and humanistic attitude towards the environment in the space of different historical period and situations, and at the same time, as a European missionary, introduces fresh perspectives of the time in Serbian literature and provides cultural guidelines to Serbia, the state which is being created.

In his book *Roman chronicle, stories and a novel*, Savić through multi-genre poetics tells the stories of three periods: *Roman chronicle* belongs to the XXI century; *Stories* are from the XX century, while the novel *Prince and Serbian writer* is thematically linked to the XVIII century. In this manner, the author presented literary awareness of an integral spiritual space of a cosmopolitan character. Thus, the culturological historical novel *Prince and Serbian writer,* as part of the said multi-genre book, is approaching in its poetics the literary cosmopolitan culturological concept.

821.09:316.7

Слободан В. ВЛАДУШИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНИ КОНТЕКСТ ПРОУЧАВАЊА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ – КЊИЖЕВНЕ СТУДИЈЕ И СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

У тексту се анализира напетост између студија књижевности и студија културе. Истраживање ће показати да је та напетост резултат методолошких претпоставки студија културе, које се одричу тежњи научности, у име политичког ангажмана. Даље истраживање ће показати да студије културе раскидају са критиком културне индустрије какву су извели Адорно и Хоркхајмер, те да је замењују критиком такозване идеологије масовне културе, односно резервисаним ставом према производима културне индустрије. На тај начин, студије културе ће бити усмерене ка креирању фигуре конзумента који ће бити непријатељски усмерен ка фигури критичког субјекта кога имплицитно креирају студије књижевности. На крају рада, аутор текста износи предлог на који начин да студије културе одговоре изазову студија културе.

Кључне речи: студије књижевности, студије културе, културна индустрија, идеологија.

Приликом анализе односа између студија књижевности и студија културе, треба увек имати у виду позицију из које теоретичар покушава да осветли тај однос. Из угла студија књижевности, тај однос је помирљив. Из позиције студија култура, релација између студија књижевности и студија културе много је напетија. Потврду ове тезе добићемо анализом два различита приступа теми односа студија књижевности и студија културе.

Када пише о односу студија културе и студија књижевности, теоретичар књижевности Џонатан Калер најпре даје широку дефиницију студија културе: „У најширем смислу студије културе представљају покушај да се схвати функционисање културе, нарочито у модерном свету: како функционишу културни производи; како се у свету разноврсних и испреплетених друштава, државне силе, медијских индустрија и мултинационалних корпорација, изграђује и уређује културни идентитет појединаца и група. У суштини

* stalker@eunet.rs

студије културе укључују и обухватају проучавање књижевности, испитујући књижевност као засебну културну праксу" (Калер 2005: 334).

У суштини, дакле, нема разлога да се студије књижевности и студије културе оштро разилазе: студије културе би могле бити схваћене као кровна дисциплина која обухвата и студије књижевности, јер и књижевност јесте део културе. Међутим, Калер запажа да теоријска уклопљеност студија књижевности у студије културе не функционише у реалном свету:

> Али у пракси, [...] људи проучавају културу као супротност нечему другом. Као супротност чему? Од када су се културолошке студије издвојиле од књижевних студија одговор често гласи 'као супротност традиционално заснованим књижевним студијама' чији је основни задатак да дају интерпретацију књижевних дела као да она представљају достигнуће својих аутора и код којих је главно оправдање за проучавање књижевности нарочита вредност коју поседују значајна дела (Калер 2005: 336).

Академска пракса нам показује да се студије културе практикују као супротност студијама књижевности. Не треба заборавити да заиста, у теорији, нема разлога да студије културе буду супротстављене студијама књижевности. Ако пак, у пракси јесу супротстављене, то је онда зато што постоји један додатак који у сфери теорије можда није видљив, а важан је, јер се конкретизује у практичном упражњавању студија културе.

Тај додатак се очитава у реторици Јелене Ђорђевић, која се у уводу зборника *Студија културе* не либи да радикално истакне ексклузивност студија културе:

> Произилази да су студије културе потпуно незаинтересоване за оно што се најчешће сматра културом: за уметност, религију, филозофију и народне обичаје. И то је истина. Култура се више не схвата као посвећена област у којој се открива Истина, исказује креативност, дубина и ширина духа, нити као посед 'просветљених' мањина које имају моћ да схвате велика дела талента и знања. Култура престаје да буде начин самоостварења духа, простор умности општечовечанског кретања заснованог на смислу или трагању за њим. Зато је висока култура у потпуности искључена и то на основу намере ових студија да уклоне концептуалну и друштвену баријеру између високе и ниске културе, стављајући у жижу 'обичан' живот обичних смртника (Ђорђевић 2008: 13).

Оно што делује занимљиво у цитираном одломку јесте реторика ауторке. На два места се децидирано, немилосрдно подвлачи ексклузивност студија културе: није довољно да се примети да су оне незаинтересоване за оно што се обично сматра културом; треба рећи да су потпуно незаинтересоване. Није довољно рећи да је висока култура искључена из студија културе, већ да је потпуно искључена. Ова реторика немилосрдности и одлучности имплицира један поглед на свет који стоји иза увода ауторке, а коме не случајно, недостаје усмереност ка целини која по Манхајму одликује интелектуални поглед на свет и која у крајњем случају, повећава обим видљивог света (Манхајм 1968: 86). Код Калера, та усмереност на целину постоји и она упућује на могућност да се студије књижевности посматрају као део студија културе. Код Јелене Ђорђевић усмереност на целину не постоји, а то показује реторика радикалне искључивости. Разуме се, оваква реторика, неоубичајена за студије књижевности, јесте херменеутички изазов. Тумач би волео да зна шта

је узрокује. Ипак, да би се одговорило на то питање нужно је пре тога одговорити на једно друго питање, питање методолошких претпоставки студија културе. При том, не смемо себи дозволити да те методолошке претпоставке одредимо на основу негативне идентификације („студије културе нису...") које доминирају реториком Јелене Ђорђевић. Уместо да се питамо шта студије културе нису, важно је размислити шта оне јесу, или прецизније речено, каква је политичка позиција са којих оне наступају.

Одговор на ово питање уско је повезан са методолошким претпоставкама студија културе, јер управо оне разоткривају интересе моћи која их конституише. Анализа тих претпоставки не би смела да превиди поменуту реторику негативне идентификације која доминира текстом Јелене Ђорђевић. Какав ефекат ствара реторика негативне идентификације? Ако питате човека који држи руку испод стола, шта има у руци и ако вам он на то одговори: није пиштољ, није метла, није усисивач, ви ћете врло јасно закључити да он не жели да вам каже шта заиста држи у рукама. Слично се дешава и у тексту Јелене Ђорђевић у коме доминира негативна идентификација.

Навешћемо неколико примера негативних идентификација студија културе: прво, одустајање од модернистичке интенције да се задржи научна објективност: „Теоријске оријентације нашег времена све више су обележене одустајањем од такве намере, посебно када је о култури реч" (Ђорђевић 2008: 11). Потом, немогућност издвајања културе као посебног подручја и њеног дефинисања: „Прво, култура у савременом свету не може да се издвоји као посебно подручје, већ представља интегрални део друштвеног и индивидуалног живота. Друго, не постоји начин да се успостави објективан и незаинтересован суд о култури, јер сваки говор, па и научни, увек је на овај или онај начин начин условљен контекстом у коме настаје" (Ђорђевић 2008: 13). Затим, свесно аксиолошко слепило: „Студије културе немају интересовања за проблеме вредности или естетско просуђивање квалитета културних производа" (Ђорђевић 2008: 13). Најзад, дистанцирање од марксистичког тумачења уметничког дела као надоградње економских односа: „Временом ће класа и уопште питање неједнакости у расподели богатства у потпуности нестати као предмет интересовања студија културе" (Ђорђевић 2008: 17).

Из ових негативних идентификација студија културе може се закључити да својеврсна нетрпељивост студија културе према студијама књижевности произилази из њихових потпуно другачијих методолошких претпоставки, које јесу заинтересоване за појединачно дело, за питање вредности, али и за класни контекст унутар кога дело настаје. Извесно је да ове студије немају претензија да буду наука о култури, нити имају жељу да културне објекте тумаче на онај начин на који се у студијама књижевности тумаче књижевна дела. Према томе, студије културе су потпуно равнодушне према неким важним постулатима академског дискурса, каква је, на пример, аутономија универзитета која произилази из потребе да се заштити тежња ка објективности, тежња ка целини, као битном одређењу интелектуалног рада схваћеног као откривање истине. Уместо тога, себе виде као праксу у политичком пољу. То се може видети из следећег става Јелене Ђорђевић, која каже како

студије културе „нису тежиле научној објективности заснованој на уједначеним и универзално признатим методологијама и у великој мери зависе од регионалних проблема друштвених кретања, и конкретне политике одређених друштава. Њихова карактеристика је да увек реагују на важне друштвене теме, због чега и не теже научној чистоти" (Ђорђевић 2008: 12).

Цитиране реченице упућују на два проблема: први је регионализам студија културе, односно њихова повезаност за неки конкретни простор и друштвена кретања у том простору. Други је одређивање конкретне политичке позиције студија културе: у чије име и за чије интересе су оне политички активне.

Регионализам студија култура упућује на то да је питање шта јесу студије културе, непрецизно постављено. Уместо њега, потребно је питати шта студије културе јесу у Британији, у Источној Европи, у Француској, и најзад у Србији.

Иако у свом тексту не експлицира ову нијансу, а посебно не у друштвеном и националном контексту земље (Србија) у којој је њен текст објављен, Јелена Ђорђевић даје читав низ корисних информација на ову тему. Тако, рецимо сазнајемо да је настанак студија културе везан за Британију педесетих година прошлог века и да су се институционализовале у бирмингенском Центру за савремене студије културе, као тачка отпора потцењивању популарне/масовне културе, у име елитне, академске, *mainstream* културе. Да у другим земљама студије културе могу имати сасвим другачију улогу и смисао, имплицитно признаје и Јелена Ђорђевић када каже:

> Континентална Европа, нарочито Француска, у којој култура и даље има посебну вредност и дигнитет, везујући се за хуманистичку традицију и њен концепт културе, није склона приступу културе на начин на који то предлажу ове студије. Један од разлога јесте да се оне баве транснационалним и 'мондијалистичким' карактером савремене културе (Ђорђевић 2008: 14).

Из овога навода се може закључити да студије културе у Британији и студије културе у Француској, континенталној Европи, Србији, имају потпуно различит контекст, а самим тим и потпуно различит смисао. У Британији оне функционишу у оквиру опозиције између популарне британске/англосаксонске културе и елитне британске и континенталне културе. Као што видимо студије културе овде не иницирају опозицију између стране и националне културе. На Континенту, међутим студије културе производе опозицију између страних производа културне индустрије који се производе у англосаксонском делу Запада, и елитна култура има одлике националне/континенталне и англосаксонске културе. Док у случају Бирмингена човек може да има симпатије за студије културе, јер оне наступају из *слабије* позиције друштвено осујећеног универзитета (у односу на Оксфорд и Кембриџ у коме се образује британска елита), у случају Србије, али и остатка континенталне Европе, студије културе наступају из *јаче* позиције која свесно или не, сад свеједно, заступа интересе англосаксонске културне индустрије која путем студија културе жели да очисти простор за несметану конзумацију властитих производа. Одричући се објективности, а то значи интелектуалне тежње за

целином, студије културе тако имплицитно прихватају своју улогу у једном културном и економском рату: штавише, њихов статус је саставни део тог рата.

Културни рат који се води око њиховог статуса, односно производа доминантне англосаксонске културне индустрије, до краја је експлициран и у тексту Иен Анг, „*Далас* и идеологија масовне културе" у коме ауторка дословце каже ово:

> У многим европским земљама данас постоји званична одбојност према америчким телевизијским серијама: сматра се да угрожавају националне културе и подривају високопринципијелне културне вредности уопште. На тој идеолошкој подлози професионални интелектуалци [...] троше много енергије и да створе једну конзистентну и разрађену 'теорију' о америчким телевизијским серијама – теорију која би била 'научни' огртач за одбојност (Анг 2008: 330).

На темељу овог става, Ангова показује како се у великом броју случајева обавезност оном што она зове идеологијом масовне културе, дакле одрицању вредности серије *Далас*, меша са гледањем и уживањем у овој серији. Она такође, наводи појам „популистичке позиције" која, „за разлику од идеологије масовне културе, пружа могућност да се следе властите преференције и ужива у властитом укусу" (Анг 2008: 338). Тврдећи да комерцијална индустрија ово добро разуме, и да пропагира ту позицију, Ангова на први поглед заузима једну врсту објективног става између две „идеологије" да би најзад увела и трећи термин, „популарну 'естетику'" позивајући се на Бурдијеа. Она је одређује као „естетиком која је права супротност буржоаском естетичком ставу по коме се о естетском предмету суди по крајње формалним универзализованим критеријумима, без икакве субјективне страсти и задовољства. С друге стране, у популарној 'естетици' не доносе се никакви 'соломонски судови' о квалитету културних артефаката. Та естетика је у бити плуралистичке и кондиционалне природе, јер се заснива на томе да се значај неког културног објекта може разликовати од човека до човека и од једне до друге културне ситуације. [...] Другим речима, популарна естетика држи до признавања задовољства и тога да је задовољство лична ствар" (Анг 2008: 338).

Тако, на крају текста Иан Анг можемо имплицитно закључити у чему је једна од „ослобађајућих" улога студија културе: у томе што развргавају моћ такозване идеологије масовне културе, односно одбијања производа (доминантне англосаксонске) културне индустрије, отварајући простор за позицију популарне естетике која рачуна са оним што идеологија масовне културе идеолошки занемарује, а то је лично задовољство.

Оваква аргументација, па и сама њена конкретизација у тексту, пате од неколико озбиљних проблема.

Прво, Ангова критику културне индустрије своди на једноставну идеологију за коју се чини да пре свега има прагматичну улогу: заштита домаћег тржишта од производа стране културне индустрије. Овако протумачена, критика масовне културе се претвара у чисту идеологију, лажну свест, облик манипулације. Међутим, тиме се занемарују и заборављају етичке компоненте критике културне индустрије коју илуструје добро познати рад

„Културна индустрија" Макса Хоркхајмера и Теодора Адорна, базиран на увиду у блискост механизама манипулације које користе и фашизам и културна индустрија (в. Хоркхајмер, Адорно 1989: 126–172). Занемарити ову етичку компоненту у критици културне индустрије, као и чињеницу да су је извели политички емигранти, чији је егзистенцијални улог проблему значајно већи од улога Ангове, на пример, значи не само површно прићи проблему производа културне индустрије, него истовремено и заузети једну јасну политичку позицију која критику манипулативних моћи културне индустрије, сада преображава у облик манипулације од кога се треба ослободити. Та политичка позиција студија културе постаје уочљива и у чињеници да Иан Анг ни на једном месту у свом тексту не помиње рад Хоркхајмера и Адорна, иако би то морала да учини уколико жели да свој текст научно утемељи. Међутим, уместо племићког сагледавања ставова других научника, Ангова илуструје политичку негацију непријатеља који се не помиње и тако симболички убија, не дозвољавајући им да дођу до гласа.

Друго, идеја да естетика високе културе искључује задовољство онога ко је реципира, док популарна естетика обезбеђује легитимитет тог задовољства, површна је и погрешна. Уколико бисмо тврдили да је она тачна, онда бисмо морали закључити и то да безброј студија у којима се тумаче дела високе културе немају никакве везе са задовољством који су њихови аутори осећали реципирајући дела високе културе, што је заиста смешна претпоставка.

Разлика у реципирању дела високе културе и производа културне индустрије није у томе што рецепција високе културе искључује задовољство, док популарна рецепција то задовољство легитимише. Разлика је у томе што постоје различити типови задовољства као и различити типови рецепције: рецимо, Џојсов *Уликс* изазива различито задовољство од неког крими-романа. Разлика у типовима задовољстава одговара различитим компетенцијама које омогућавају или не омогућавају да се у додиру са неким уметничким делом створи осећање задовољства. Она је јасно је уочљива када се постави питање образложења задовољства. Одговор на питање зашто волим *Уликса*, може се претворити у књигу, одговор на питање зашто волим неки крими-роман у реченицу зато што се брзо чита.[1] У првом случају, имаћемо посла са мање или више индивидуализованим описом појединачне књиге, какво је рецимо Набоковљево читање *Уликса*, а у другом са безличним описом рецепције безличног примерка жанровске књижевности.

Ово су баналне ствари, а ипак то што их теоретичари који делују у оквиру студија културе не узимају у обзир, говори о једној свесној, програмској површности[2] која прати сваку идеолошку заслепљеност. Та површност омогућава испуњавање политичке агенде студија културе, а то је креирање

[1] То имплицитно признаје и Иен Анг када примети да љубитељи серије *Далас* „нису у стању да заузму неку делотворну идеолошку позицију с које би могли на позитиван начин, и независно од иделогије масовне културе да кажу: 'Волим Далас зато што...'" (Анг 2008: 338). Интересантно је да и сама Ангова није понудила могући одговор на ово питање.

[2] Џонатан Калер цитира следеће упутство издато на првим страницама једног зборника студија културе „иако не постоји забрана против пажљивог читања (close reading) на студијама културе, оно такође није ни сасвим препоручљиво" (Калер 2005: 340).

атмосфере у којој ниједан фактор неће ометати конзумацију производа културне индустрије. У томе је политички интерес студија културе и то је мотив њиховог деловања у политичком пољу.

Праћење радикалних искључивости студија културе, које конкретизује Јелена Ђорђевић у свом предговору, омогућује нам да оцртамо контуре фигуре идеалног потрошача које ове студије конструишу: то је потрошач који, као и студије културе, неће показивати никакво интересовање за уметност, религију, филозофију, и наравно, народне обичаје, па према томе неће моћи ни да има свест о површности производа културне индустрије. Исто тако, он неће имати свест о својој националној уметничкој традицији и њеном месту у светској уметничкој традицији, будући да ће му сама идеја уметности бити нешто потпуно страно. Он неће бити заинтересован да уопште размишља о вредности дела које реципира, апсолутизујући свој лични суд као коначан и непромењив, без икакве свести да му на располагању стоји могућност да, увећавајући своје компетенције, буде у стању да реципира и другачију уметност те да доживи и другачије задовољство. Исто тако, потрошач ће гајити ресентиман према особама које реципирају производе тзв. високе уметности замерајући им на „елитизму" (јер га томе поучавају студије културе), али истовремено неће показивати никакво интересовање за питање класних неједнакости (јер то питање не постављају ни студије културе). Имплицитно, дакле, студије културе ће показивати ресентиман према свакој елити осим према финансијској елити. На тај начин оне недвосмислено прихватају правило онтологије профита, односно идеју по којој право опстанка има само оно што доноси профит.

Студије културе, по речима Јелена Ђорђевић стављају „у жижу 'обичан' живот обичних смртника" (Ђорђевић 2008: 14). А „обичан" живот обичног смртника се поима као јединство живота и потрошње; студије културе чисте простор око обичног смртника уклањајући све што би могло да утиче на ометање потрошње, а самим тим и на процес континуиране манипулације која је у сржи потрошње када се оно поистовети са самим животом. Оне га подучавају да је сваки други аспект његовог идентитета идеологија које се треба ослободити. Отуда је јасно да је жртва студије културе управо критички субјект или грађанин, ако тако назовемо онај тип субјекта који још увек не жели да се преда систематском процесу манипулације који почиње у шопинг молу, наставља се у конзумирању медија, а завршава се на изборима.

Вредело би у том смислу размислити о два на први поглед одвојена процеса: успону студија културе у Британији педесетих година прошлог века, и опадању демократског потенцијала земље који почиње негде и исто време, а који Колин Крауч описује као разочараност људи који су „превише постали заокупљени свакодневним животом" (Крауч 2014: 17). Нису ли студије културе које су толико заинтересоване за обичан живот обичног смртника, заправо легализација једног постдемократског режима владавине?

Вратимо се на почетак нашег рада: додатак који чини да се студије културе оштро супротставе студијама књижевности јесте управо овај идеолошки моменат који се налази у сржи студија културе. Док студије књижевности,

као део општег комплекса хуманистичких наука, имају за циљ да креирају грађанина обдареног критичким способностима, студије културе у својој агенди имају производњу идеалних потрошача. То је основни разлог њиховог разилажења, и радикализма који студије културе показују у односу на студије књижевности.

Ипак, студије књижевности, а посебно студије националне књижевности, не би смеле да се пред ударом студија културе повлаче у аутономни књижевни канон. Студије културе могу послужити као подстицај за студије књижевности у смислу да она прошире поље својих истраживања на производе културне индустрије, али и на све друге културне феномене. При том проширивању подручја испитивања, студије књижевности би међутим, требало да сачувају свој основни смисао, а то је креирање критичког, што значи ако не слободног, оно бар слободнијег субјекта. Тај задатак би могле да изврше тако што би и на новом подручју истраживања сачували херменеутичку оштрину која је присутна приликом тумачења врхунских дела књижевности, као и аксиолошку будност која културне феномене вреднује, а не само прихвата. То је, чини ми се, истовремено и начин на који студије националне књижевности могу да се одупру политичком притиску студија културе: да теоријску методологију карактеристичну за проучавање књижевности примене и на феномене културне индустрије, али тако да никада не занемаре аксиолошку црту у њиховој анализи. У том случају, истраживач неће једноставно преузимати склоп вредности који студије културе некритички преузимају из економије (вредно је оно што се конзумира у највећој мери) већ ће задржати могућност да сам процени вредност културног производа.

ЛИТАРАТУРА

Анг 2008: I. Ang, *Dalas* i ideologija masovne kulture, у: J. Đorđević (ред.), *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 329–338.

Ђорђевић 2008: J. Đorđević, Uvod, у: J. Đorđević (ред.), *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 11–34.

Калер 2005: Џ. Калер, Књижевна теорија, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, год. 181, књ. 475, св. 3, 333–355.

Крауч 2014: K. Krauč, *Postdemokratija*, Loznica: Karpos.

Манхајм 1968: K. Manhajm, *Ideologija i utopija*, Beograd: Nolit.

Хоркхајмер, Адорно 1989: M. Horkhajmer, T. Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Svijetlost.

Slobodan V. Vladušić

A MULTIDISCIPLINARY CONTEXT OF STUDYING SERBIAN LITERATURE – LITERARY STUDIES AND CULTURAL STUDIES

(Summary)

The paper analyses the tension between literary studies and cultural studies. Our research will show that the tension in question is caused by the methodological assumptions of cultural studies, which denounce such goals as scientificity, in favour of political activism. Further research will show that cultural studies break away from the kind of criticism of the culture industry as promulgated by Adorno and Horkheimer, and that they supplant it with the criticism of the so-called ideology of popular culture, by being reticent towards the products of the culture industry. By doing so, cultural studies shit focus to the creation of the figure of the consumer which will have a hostile attitude towards the figure of the critical subject which is implicitly created by literary studies. In the paper's conclusion, the author steps forward with a proposition on how literary studies could answer the challenges imposed by cultural studies.

821.163.41.09

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА КЊИЖЕВНОСТ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ПОСТКЛАСИЧНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ – МОГУЋНОСТИ НОВОГ ЧИТАЊА**

У раду се преиспитује апликативни потенцијал постклασичне наратологије, посебно њене когнитивистичке оријентације приликом тумачења традиције, односно, српске реалистичке књижевности. Разматрањем концепата „света приче", когнитивних оквира, интерменталне свести и хипотетичке фокализације указано је на њихову хеуристичку вредност у погледу реинтерпретирања књижевне традиције. Указано је на дивергенцију светова приче као чиниоца њихове засићености, као и на до сада занемарене димензије групних ликова. Примена концепата контекстуалних фрејмова указује на могућности разумевања миметичке основе реалистичких текстова као скупа генеричких конвенција, са једне стране, и прескриптивних когнитивних схема, са друге стране. Основни чиниоци реалистичког наратива: хронотоп, лик, сиже, читани из перспективе постклασичне и когнитивне наратологије, виђени су и функционално и типолошки другачије, него у досадашњој књижевноисторијској рецепцији.

Кључне речи: постклασична наратологија, когнитивна наратологија, мимеза, светови приче, српски реализам.

„Постклασична наратологија"[1] обједињује теоријско-методолошке приступе који се примењују у проучавању књижевности од почетка 21. века. Обележена је ревизијом достигнућа наратологије из класичне, структуралистичке фазе, редефинисањем и допуном основних наратолошких концепата и интердисциплинарним истраживањима. Разумевање наратива као трансисторијског, трансмедијалног, трансгенеричког, трансродног, транссемиотичког и когнитивног стила представља основу за тумачење књижевног текста. Унутар постклασичне наратологије се, по свом интердисциплинарном и сцијентистичком карактеру (посебно у погледу ослањања на шири спектар когнитивних наука (психологију, неурологију, лингвистику), издваја

* snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

** Рад је настао у оквиру научног пројекта *Поетика српског реализма* који се финансира средствима Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] Термин је увео Дејвид Херман 1999. године.

когнитивна наратологија. У жижи њеног интересовања су она ментална оруђа, процеси и активности који омогућавају конструисање и разумевање наратива. Она одговара на питања на који начин наратив ствара и даје смисао људском искуству, шта се налази у основи универзалне човекове тежње за приповедањем и рецепцијом прича, који обрасци учествују у њиховом процесуирању/интерпретацији.

Приступ било ком наративу,[2] па и оном књижевног текста, као когнитивном стилу, осим што је резултирао даљим усложњавањем терминологије, заснован је на концептима оквира или схема (фрејмова и скрипти, односно сценарија), чиме се једним делом потврђује контекстуална методолошка оријентација поскласичне наратологије.[3] У односу на наратолошка истраживања из структуралистичке фазе, која су више пажње поклањала анализи дискурса, сада је обновљено интересовање за причу, односно за тематске или садржинске аспекте књижевног текста, као и за књижевни лик. Новина се притом односи на увођење концепта „света приче" (Херман 2004), приступачним у процесу урањања, и на другачије сагледавање миметичке компоненте лика стављањем акцента на његов когнитивни капацитет, пре свега преко теорије ума.

Апликативни методолошки потенцијал когнитивне наратологије у овом раду ћемо покушати да представимо на примерима књижевних текстова једног од најплоднијих аутора српске реалистичке књижевности, Јакова Игњатовића.

Светови приче

Настао на теоријским претпоставкама теорије могућих светова, „менталних модела" и „наративних светова" у когнитивној психологији, и „менталних простора" у когнитивној лингвистици, концепт света приче у савременим наратолошким приступима представља једно од кључних полазишта у тумачењу наратива. Схватање света приче као менталне концептуализације чији су структура и састав одређени лингвистичким индикаторима на нивоу дискурса и реципијентовим предзнањем и искуством, учинило је неодрживим познату дистинкцију дискурса и приче или сижеа и фабуле. Теоријска промишљања Дејвида Хермана и Мари-Лор Рајан иницирала су гледиште по коме се не може говорити о строгом паралелизму или бинарним односима између ових категорија. Док је ниво дискурса „читљив" захваљујући текстуалним, односно лингвистичким индикаторима, ниво приче је доступан само као когнитивни исход до ког долази у свести реципијента. Некадашња

[2] Такозвани наратолошки заокрет, до ког је крајем прошлог века дошло у хуманистичким наукама, проширио је наратолошки приступ на проучавање различитих видова људске делатности. Тако се почело писати о медицинском, судском, педагошком, публицистичком наративу, итд.

[3] Детаљније о специфичностима постклaсичне и когнитивне наратологије у: Милосављевић Милић 2015: 11–23.

структуралистичка релација: једна прича – више сижеа, сада је преформулисана у један сиже – више прича, уз могућност да оба аспекта текста буду виђена и унутар обостраних мултипликација.

Мноштво наративних светова директно је повезано са коефицијентом њихове „засићености" (Долежел 2008: 177). Пажња је посебно усмерена ка виртуелним и алтернативним рукавцима приче, бочним или периферним и паралелним световима. Као још један сигнал ревизије структуралистичке методологије, јавља се интерес за оне аспекте текста које није могуће морфолошки издвојити, иако имају свој морфолошки пандан. Будући да реалистички текст тежи да обухвати, по речима Светозара Марковића, „истински живот људски", и да тако буде што мање рестриктиван, није изненађујуће то што се читалац сусреће са вишеструким приповедним световима. Међутим, чињеница да је референцијални аспект ових светова пригушен, или негиран (виртуализован), као и преовлађујућа методолошка тежишта, могу делимично објаснити њихову досадашњу маргинализацију или непрепознавање.[4]

У романима и приповеткама Јакова Игњатовића виртуелни наратив се најчешће јавља у два вида: као имплицитна сижејна алтернатива, или у облику хипотетичке фокализације. У првом случају алтернативни светови настају као резултат читаочеве когнитивне концептуализације иницираних постојећим сижејним решењима. Тако се у роману *Вечити младожења* актуелна прича проширује алтернативним верзијама, у којима се Шамика жени Лујзом, па потом болесном Луцом или њеном млађом сестром. У приповеци „Једна женидба" сиже сусрета главног јунака, Љубе Чекмеџијића, са потенцијалним удавачама повремено се преображава у другачија али могућа стања ствари у којима оне уместо стране, читају српске књиге, на клавиру уместо неразумљиве „фантазије" свирају српско коло, уместо у Беч или недостижни Париз, путују у Стару Србију, уместо туђица и варваризама говоре чистим српским, народним језиком. Док у роману потенцијални рукавци приче интензивирају профил главног јунака као вечитог младожење, а сижејној динамици доносе кумулативни ефекат одлагања, у приповеци су носиоци идеолошког ангажмана имплицитног приповедача, на једној страни и комичних ефеката који проистичу из антитетичког паралелизма актуелног и могућег, на другој страни. Међутим, виртуелни светови приче ни код Игњатовића, као ни код већине других реалиста, не утичу на дестабилизацију доминантног „референтног света текста" (Рајан 1991), као што ће то бити случај у модернистичком наративу.[5] Штавише, може се рећи да неостварене могућности јачају ефекат реалног, као једино постојећег, објективног стања ствари.[6]

Сличну функцију код Игњатовића има и употреба „хипотетичке фокализације" (Херман 2004: 303). Овај облик виртуелизације света приче, који

[4] Отуда су вредни помена радови савремених истраживача о скривеним наративима и еротском писму (уп. Вукићевић 2014, 2015).

[5] Детаљније о томе у: Милосављевић Милић: 2013: 359–371.

[6] Хилари Даненберг је утврдила да у књижевним текстовима који настају у епоси реализма контрачињенице имају мотивацијску или улогу интензивирања миметичке компоненте актуелног света приче (Даненберг 2008: 112).

Дејвид Херман повезује са модусом неодређености или епистемичке амбивалентности у погледу фикционалне истине, у реалистичким текстовима је чешће реторичко средство или носилац отвореног идеолошког ангажмана приповедача. Морфолошки осамостаљене у форми ауторског коментара, хипотетичке алтернативе су једно од препознатљивих Игњатовићевих реторичко-стилских поступака. То су чести савети и осврти на јунаково деловање чија огољена интенција онемогућава да се спекулација развије у паралелни наратив.[7] Наводимо неколико примера.

> Да је отац био мало мекши, а мати мало строжија, боље би било (Игњатовић 1987а).
>
> План не би био рђав, али требало је одмах у почетку мало припазити, да се зна увек шта радити, и препречити странпутице, за што, опет, господар Софра није имао доста времена (Игњатовић 1987б).

Контрачињенично стање ствари, које импликују наведени примери хипотетичке фокализације, пројектује неку бољу (по јунака срећнију) верзију живота. Међутим, сасвим очигледна дидактичка компонента и упрошћено антитетичко решење онемогућавају да се уведена алтернатива концептуализује на дубљој миметичкој равни. Другим речима, ови ауторски коментари садрже низак коефицијент читаочевог урањања (партиципирања) у алтернативном свету приче.[8]

Умножавање појединих аспеката света приче Игњатовић постиже и понављањем верзија догађаја у виду парафраза јунаковог говора, или као приповедачев резиме већ једном испричаних збивања. Из романа *Васа Решпект* такав је Катаринин извештај о судбини њене породице (претходно већ наративизован), а исту функцију има и резимирани наратив о Матилдиној судбини.

Основни поетички императив реалистичког текста – захват стварности у свом тоталитету, може се делом објаснити и преко функције бочних или периферних светова. Као генеричко својство епике, на које је још Аристотел указао, епизодни сижеи обогаћују светове приче и доприносе њиховој густини.[9] С обзиром на преовлађујућу бинарну композицију (у концепцији ликова, хронотопа, на идеолошкој равни), периферни светови у Игњатовићевом делу су углавном недовољно наративизовани и у морфолошком смислу фрагментарни. Неретко су уведени путем „егзистенцијалних пресупозиција" (Долежел 2008: 183) па реконструкција таквих светова захтева активирање когнитивних ресурса, такозване читаочеве енциклопедије знања. Како је утврдио Л. Долежел, „варијабилна засићеност фикционалних светова представља изазов за читаоца; утолико већи, уколико се засићеност света смањује" (Долежел 2008: 178). Илустративни су примери сцена из болнице за душевно

[7] Међутим, чак и овом типу хипотетичке фокализације која има нискомиметички капацитет, може се приписати својство наративизације уколико му приступамо као когнитивном стилу, односно, уколико прихватимо тезу о наративу као „оруђу мишљења" (Херман 2003: 193).

[8] О критеријумима који утичу на снагу урањања в. Рајан 2001: 133.

[9] На овом месту не улазимо даље у типолошки приказ бочних сижеа који зависи од посебних жанровских и поетичких конвенција.

оболеле у роману *Васа Решпект*, који доприносе гранању наративних светова.

> Шта сам ту видео, доста ми је за цео живот, нити сам више од то доба зажелео видети Charenton и Bedlam.
>
> Ту је пакао већ на овом свету.
>
> Водили су ме од једног до другог; ужасне сам ствари, то јест људе, видео. [...]
>
> У једној ћелији видео сам једног трговца који је банкротирао, као што кажу, невино. Мали, жут старац, преко шесет година, на њему стари капут, старе панталоне и напршњак, оклепан шешир, тако као што се обично трговац носи кад банкротира, па доктор каже да му ко ма какве хаљине да, не би примио, и једнако грди судије и адвокате. Каже да су му они криви.
>
> Опет у једној ћелији једна стара фрајла. Кад смо ушли, поклонио се доктор и ми, јер нам је казао то да чинимо. Она тако око педесет година, сува, мала, изглед интелигентан, на носу наочари. Штрикала је седећи. Одмах устаде, поклони се и пита с киме има част. Доктор нас све редом представи. Пита је како се налази.
>
> Она сад удари у своју стару ноту, почне приповедати како је несрећна. Живила је на селу, имала је доста просилаца, а није се хтела удати. Остаде сама. Месни католички жупник заљуби се у њу, и годину дана је од њега у опсадном стању држана; молио је клечећи да му срце поклони, и она се смилује и капитулира. Но после три године неверник узе другу за газдарицу, што је ову сиротицу јако коснуло, и мало – помало из дешперата дође у ово стање. Па онда напише одмах на једном листу грдње страховите против тога и његовог самог чина, и мени преда, и хоће опет друго да пише, али је већ тако у ватру дошла, тако је викала да је већ време било уклонити се (Игњатовић 1987а).

Емпатија читаоца и психолошка димензија књижевног лика

Новија истраживања емоционалног одговора читаоца на књижевни текст наглашавају значај емпатије и менталне симулације. Према Кендалу Волтону, који заступа концепт „претварања", „постоји изузетно тесна веза између стварног света и фикционалних светова. Будући да су тобожње истине генерисане стањем духа гледаоца или читаоца, он није само пуки 'спољашњи посматрач' фикционалног света" (Волтон 2013: 80). На сличан начин, Питер Ламарк тврди да „фикционални ликови улазе у наш свет у изношеној одећи дескрипција [...] и постају објекат наших емоционалних реакција као менталне представе или [...] мисаони садржаји који су окарактерисани тим дескрипцијама" (Ламарк 2013: 97). Читалац је део специфичне „наративне публике" (Фелан 2012: 140), која му омогућава имагинарно учешће, партиципирање или урањање у светове приче, као предуслова њиховог разумевања. Отуд није изненађујуће што неки од представника когнитивне наратологије (Мари-Лор Рајан, Марко Карачоло), афективне наратологије (Патрик Колм Хоган), и реторичке критике (Џејмс Фелан, Питер Рабинович), посежу за примерима из књижевности епохе реализма. Развијен мотивацијски систем, пре свега у погледу психолошких реакција јунака, и мимеза свакодневице ојачана „ефектом стварног", олакшавају овакав одабир извора за апликацију нових методолошких парадигми.

Када су у питању ликови реалистичког текста који немају своју пуну психолошку дубину, већ су схематизовани или ближи типу, какав је случај у Игњатовићевој прози, овакав приступ такође може пружити нове увиде. Схватање књижевног јунака као менталног модела објашњава, како општи или базични антропоморфни оквир моделирања, тако и уже или посебне психолошке атрибуције јунака. Заправо, у овом интерпретативном кључу преиспитује се теза о недовољној уверљивости лика и назире одговор на могући парадокс да су исти ти јунаци ипак на неки начин упечатљиви и незаборавни. Милан Наранџић, Васа Решпект, Шамика Кирић, Љуба Чекмеџијић неки су од њих.

Премда се њихова изузетност и необичност памти, не може се рећи да томе доприноси пишчево фокусирање једино на спољашње манифестације лика или на његову сижејну функцију. Следећи примери указују на углавном традиционалну, предмодернистичку технику сликања унутрашњих стања јунака.

Након што је „одважна" Матилда предложила Шамики план отмице девојке, приповедач каже:

> Шамика, једнако збуњен, још не зна како ће да почне. Доће кући. Оцу не сме о томе ништа прословити, јер се боји да ће му рећи: 'Нећу крадену девојку'. Дан по дан пролази, а још не зна како ће да започне. Још има три дана (Игњатовић 1987б).

Захваљујући психонарацији као једном од начина индиректног представљања свести јунака, за тренутак нам је доступно Шамикино емоционално стање, неизречене мисли, а захваљујући емпатији, сасвим нам је разумљиво, и без приповедачевих коментара, због чега Шамика оклева да започне са оцем разговор на тему женидбе. Иако Игњатовић не развија овај сегмент у правцу дубље мотивације или непосреднијег психолошког представљања, читалац је у стању да когнитивно креира менталне аспекте јунака који ће допринети целокупном утиску о лику. Следећи пример, који наводимо из романа *Васа Решпект*, такође указује на учинак психонарације[10] у погледу менталних репрезентација јунака.

> Сад тек осећа бољу Решпект. Сад се тек гризе зашто се још у детињству није њојзи зарекао да се никад од ње откинути неће, као што је она већ у првом детињству своје срце с његовом судбом завезала. И он је све то у детињству виђао, оно прво, детињско, најнежније пожртвовање, кад га већ и отац презрео. И да се првој лучи љубави одазвао, да се Аници приљубио онда кад га први пут Аница са Матилдом у шетњи видила, да је од себе отискао тог злог демона, да се није сплео с Матилдом – какви сретни и он и Аница (Игњатовић 1987а).

Према Лизи Заншајн, „сам процес уношења смисла у оно што читамо чини се заснованим на нашој способности да придамо могућности читавог низа мисли, осећања и жеља у лабаве вербалне конструкције које великодушно називамо 'ликовима' и да онда тражимо 'кључеве' који нам дозвољавају да погађамо њихова осећања и тако предвиђамо шта ће чинити" (Заншајн

[10] За психонарацију из цитираног сегмента карактеристично је да припада консонантном типу (Кон 1978: 26) будући да се приближава облику индиректног унутрашњег монолога.

2008: 189). Притом, логика миметичког представљања као једног од доминантних оквира интерпретације реалистичког наратива, проширује овакав концепт јунака будући да фаворизује оно својство књижевности које Меир Стернберг назива њеном „унутрашњом нерепрезентацијом" (цитирано према Заншајн 2008: 189).

Групни ликови и интерментална свест

Књижевни лик је у наратолошким проучавањима имао интригантни и противречни статус. Очигледно неинспиративно наслеђе структурализма тек је у новије време, у оквиру посткласичне наратологије нашло своју алтернативу када је реч о овом аспекту приче. Унутар већ поменутих увида који долазе из филозофије ума, когнитивне психологије и антропологије и неурофизиологије, пажња наратолога је усмерена и на групне ликове и ликове – колективе. У том смислу значајан је концепт „интерменталне мисли" Алана Палмера.

Инспирисан радовима Л. Виготског, Л. Долежела, Ј. Марголина, као и Бахтиновом теоријом дијалошке мисли, Палмер дефинише интерменталну мисао као скуп појединачних интраменталних свести. При томе није реч о простом збиру делова, већ о својеврсној синергији између њих. Апликативну методолошку вредност има и Палмерово скретање пажње на значај „неформалних група" и на њихову функцију у наративу. Запажање Д. Иванића да се „реалистичка прича/радња барем у својим рубовима или у фрагментима додирује с глобалним представама о свијету, које карактеришу једну заједницу" (Иванић, Вукићевић 2007: 91), може се применити и на уже аспекте света приче. Групни ликови у реалистичком тексту могу бити метонимијски уведени (преко репрезентативних појединаца), или сасвим експлицитно и конкретно именовани. Такође, могу бити диференцирани различитим критеријумима: класним, професионалним, родним, етничким, регионалним, родбинским.

Видови невербализоване или индиректно представљене групне свести у Игњатовићевом делу имају важну функцију у попуњавању светова приче. У роману *Вечити младожења* превара лукавог и досетљивог Чамче, који пургерима послужује чај од камилице тако да они мисле да пију „руски тај", јавља се, не само у функцији карактеризације јунака, већ и класне групе (пургера). При том се когнитивни оквир ове групе успоставља преко различитих генеричких улаза: уколико је читаоцу познат сегмент из Игњатовићевих мемоара, у коме се описују „пургерски балови", утисак о неименованој групној свести биће јачи. Такође, фактографско уоквиравање мемоарског текста даје додатну миметичку димензију сцени из романа активирајући ефекат који Е. Панагиотиду назива интертекстуалном резонанцом (Панагиотиду 2011: 175).[11]

[11] То се односи и на генезу мотива још једне Чамчине преваре, када пургерима уместо зеца сервира печеног мачка, о чему Игњатовић пише у својим мемоарима („прогласе да се на овом и оном 'нобл' балу пекао мачак место зеца", Игњатовић 1988: 84).

Рефлекс интерменталне свести налазимо и у на нивоу паратекста, у насловима романа. Васа Решпект добија надимак по породичној линији, а Шамику Кирића ће, заправо, његове „питомице" овековечити као вечитог младожењу. У овом другом случају би се могло говорити и о плуралној фокализацији, будући да је кључни атрибут јунака предочен као цитат или исход перцепције групе.

Процес креирања психолошке/емоционалне/етичке димензије групног или колективног лика такође почива на феномену емпатије или партиципирања наративне публике у свету приче. На тај начин се, на пример, улази у свест путника у салону прве класе, у који грешком долази кнез Танасије, у приповеци „Кнез у купатилу".

> Танасије, како је ступио у пароброд, забаса на салон прве класе. Била је тишина, није то одмах нико ни приметио, а Зарија му купио билету за друго место. Танасије како уђе, обазире се. Види велика огледала, не зна куда ће, у уходу много их места нема. Ступи у дворану, „салон", обазире се; и ту нема места. Поче се непрестано окретати. Даме и господа га гледе, сажаљиво се смеше на торбу, на чутуру; а то примети један момак, послужитељ, „келнер", па га гурне по рамену, и осорно га опомене да то није друга класа. Танасије се и сад окреће, не зна куда ће, а келнер га ухвати за раме, па га собом одвуче до врата и прстом му покаже где је друга класа. Тако још у почетку наиђу неприлике за кнеза Танасија (Игњатовић 1987в).

Навод, такође, илуструје и различите ефекте које је Игњатовић постизао увођењем неформалних група: реверзибилна или симултана карактеризација (и јунака и групе), хронотопизација предњег и задњег плана збивања, сижејна функција, начин грађења комике. За савремене проучаваоце би посебно занимљиво могло бити и питање идеолошког аспекта интерменталне мисли, као и однос између ње и ауторске свести (имплицитног аутора) који је у случају Игњатовићевог дела изузетно динамичан и вишезначан.

Издвајањем неколико парадигматичних оријентација посткласичних наратолошких истраживања, пре свега у оквиру когнитивистичких приступа (светови приче, ментална симулација и перцепција књижевног лика, групни и колективни лик), покушали смо да укажемо на њихов методолошки потенцијал када су у питању досад неистражени или другачије тумачени аспекти реалистичког наратива. С обзиром на то да се ради о још увек актуелном и релативно новом приступу, границе и домете његове апликације на књижевни текст у овом тренутку није могуће у потпуности сагледати.

ЛИТЕРАТУРА

Волтон 2013: K. Volton, Strah od fikcionalnog, у: A. Kostić (прир.), *Paradoks fikcije; Ogledi iz savremene analitičke estetike*, Beograd: Fedon, 53–91.

Вукићевић 2014: D. Vukićević, Kako reći i izbeći, erotska književnost u srpskoj nauci o književnosti, у: *Riječki filološki dani*, Rijeka: Filozofski fakultet, 261–270.

Вукићевић 2015: Д. Вукићевић, Скривени наративи, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 63, 2, 505–521.

Даненберг 2008: H. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.

Заншајн 2008: L. Zanšajn, Teorija uma i eksperimentalna predstavljanja fikcionalne svesti, Beograd: *Treći program*, I–II, 137–138, 184–209.

Иванић, Вукићевић 2007: Д. Иванић, Д. Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Београд: Завод за уџбенике.

Игњатовић 1987а: Ј. Игњатовић, *Васа Решпект*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.

Игњатовић 1987б: Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.

Игњатовић 1987в: Ј. Игњатовић, *Друштвене приповетке*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.

Игњатовић 1988: Ј. Игњатовић, *Мемоари*, Београд: Нолит.

Кон 1978: D. Cohn, *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press.

Ламарк 2013: P. Lamark, Kako je moguće da ono što je samo fikcionalno kod nas izaziva strah i sažaljenje?, у: A. Kostić (прир.), *Paradoks fikcije; Ogledi iz savremene analitičke estetike*, Beograd: Fedon, 91–117.

Милосављевић Милић 2013: С. Милосављевић Милић, Наративни алтеритети и дестабилизација реалистичке мимезе у српској модернистичкој прози, у: *Наука и традиција*, зборник радова, Пале: Филозофски факултет, 359–371.

Милосављевић Милић 2015: С. Милосављевић Милић, Когнитивна наратологија, Београд: *Књижевна историја*, XLVII, 2015, 155, 11–23.

Палмер 2004: A. Palmer, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Панагиотиду 2011: M. E. Panagiotidou, *A cognitive Approach to Intertextuality: The case of semantic intertextual frames*, Newcastle Working Papers in Linguistics (17), 173–188.

Рајан 1991: M. L. Ryan, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.

Рајан 2001: M. L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore and London.

Фелан, Рабинович 2012: J. Phelan, P. Rabinowitz, Reception and the Reader, у: D. Herman, J. Phelan, P. J. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol, *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debat*, The Ohio State University Press, 139–144.

Херман 2003: D. Herman, Story as a Tool for Thinking. у: D. Herman, (ed.) *Narrative theory and the cognitive sciences*, The Ohio State University Press, 163–192.

Херман 2004: D. Herman, *Story Logic*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Snežana M. Milosavljević Milić

SERBIAN REALISTIC LITERATURE FROM THE PERSPECTIVE OF THE POSTCLASSICAL NARRATOLOGY – THE NEW READING OPPORTUNITIES

(Summary)

In this article the applicative value of the Postclassical and Cognitive Narratology is being considered in relation to Serbian realistic literature. Bearing in mind the concept of story-world, cognitive frames, intermental minds and hypothetical focalization, as well, we emphasize their heuristic significance regarding the reinterpretation of the literature tradition. It is shown that the diversification of the story-worlds and the notion of collective and group characters could be from significant importance. Through the concept of conceptual frames we try to explain the mimetic grounds of realistic texts as generic conventions, from the one hand, and their prescriptive cognitive schemas, from the other hand. In this way, the main elements of realistic text, such as chronotope, character and plot, being interpreted from the perspective of postclassical and cognitive Narratology, are discussed differently than in the earlier Literary History.

821.14'02.09 Шлегел, Ф.

Миодраг Б. ЛОМА*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ИСТОРИЈА СТАРЕ И НОВЕ КЊИЖЕВНОСТИ ФРИДРИХА ШЛЕГЕЛА: ДУХОВНОИСТОРИЈСКИ ПОГЛЕД НА СТАРОГРЧКУ ЛИТЕРАТУРУ

У овом раду најпре ћу указати на духовноисторијски приступ као кључни у концепцији књижевне историје код Ф. Шлегела. Затим ћу на његовом приказу развоја старогрчке литературе у оквиру повести светске књижевности показати достигнуће ове врсте увида у разоткривању утицаја књижевности на живот и вредност нације.

Кључне речи: духовно (образовање; развој; историја/повест), национално (дух; језик; књижевност; поезија), универзално/опште (духовност; хуманост; књижевност), светска књижевност.

Фридрих Шлегел је прво издање своје *Историје старе и нове књижевности* из 1815. посветио тадашњем аустријском министру спољних послова грофу Метерниху (Ајхнер 1961: L). У поднаслову је објаснио да су то његова *Бечка предавања из 1812.* године (Шлегел 1961: 2). А у њиховој накнадној посвети саопштава како је његова „превасходна жеља" „да покаже колико значајно и често национално духовно образовање", оно интелектуално и књижевно – „задире и у ток" „практичне стварности", у „велика светска збивања и у судбине држава". То је опомена упућена не само грофу Метерниху, него и свим другим људима који су позвани да с разумевањем управљају овим великим повесним токовима (Исто: 4).

Шлегел је, очито, намеравао да са идеалног становишта историјске динамике различитих духовних образовања разнородних нација и узајамних односа ових образовних процеса утиче на практични државни и друштвени живот пре свега европских народа, и то у за њих преломним тренуцима уочи Берлинског конгреса, тако што би њиховим руководећим елитама назначио духовноразвојне путеве сходне њиховим различитим духовним природама и повестима. Ово настојање је сматрао да може утемељити на историјски потврђеном утицају духовних производа, првенствено оних књижевних, на

* mloma@fil.bg.ac.rs

друштвена збивања. Тиме је предодредио одговоре на увек изнова актуелизована питања о смислу књижевне уметности и њене повести: уметност има смисла не само идеално сама по себи и за себе, него и практично – утолико што је стварност подражава, како је то крајем истог столећа у сличном романтично радикалном идеалистичком духу одредио Оскар Вајлд у својој *Одбрани лагања*. То само значи да хумано идеална духовноуметничка уобличења кад-тад и како-тако могу реално деловати на људску историјску праксу, те се реализовати у њој, тако је идеализујући и оплемењујући. Утолико историја књижевности може показивати не само у националној, већ и светској синхронији и дијахронији – најважније исходе борбе за човеково духовно образовање, који су увек потенцијално делотворни, по чему општа књижевна повест представља ризницу хуманих идеала, односно укупан ток човековог идеалног самоспознавања.

У „Предговору" првом издању вели Шлегел да му је једина намера била да „предочи дух књижевности у сваком раздобљу, њену целину и ток њеног развоја код најважнијих нација" (Исто: 6). При томе је имао на памети двоструко мерило књижевне „знаменитости и важности" сваке националне књижевности: „како по себи, тако и посредством њеног надалеко раширеног утицаја" (Исто: 229). Дакле, његов главни задатак је у том погледу било „приказивање целине", при чему је „често укратко" – у за њега особеној форми „карактеристике најзначајнијих писаца" – „наводио резултате" својих претходних „исцрпних критичких истраживања појединачних предмета" „тамо где су се ти резултати показивали важним за ону целину". А у читавом овом историјском приказу је под „појмом књижевности" подразумевао „укупност интелектуалног живота једне нације". У мери неопходној за приказивање те целине узимају учешћа у дотичном делу и многи значајни елементи „историје филозофије" (Исто: 6–7). А свака епоха не само националног, него и хумано универзалног духовног развоја већ је за овог историчара књижевности представљала превасходно један особен и унутар себе јединствен мисаоноосећајни идентитет, односно ентитет, што ће постати полазиште духовне историје у првој половини 20. века.

У свом првом предавању Шлегел износи своју главну историографску намеру „да у целини скицира слику развоја и духа књижевности код главних нација старине и новијих времена", а „пре свега да прикаже књижевност у њеном утицају на стварни живот, на судбину нација и ток времена". Он је желео да покаже како се тај литерарни уплив на целину националне стварности искључиво збива уобличавањем матерњег, народног језика у књижевни. Пример за то је нашао у постепеној промени језичког и општедуховног образовања у Немачкој почев од средине 18. века. Посреди је уједно мењање духа, односно свести и њеног темељног уобличења, без којег ова и не постоји – језика. За потпуни преокрет образовне парадигме у немачком говорном подручју постепено је током друге половине 18. столећа досезана критична мера изврсних дела на матерњем језику. А само овај је способан да себи својственим духом уједини све друштвене сталеже једног народа у нацију, те тако у њему превлада језичко и духовно расуло, које онемогућава „једно

опште национално образовање". У другој половини 17. и првој половини 18. века баш такав расцеп је карактеристичан за немачке унутрашње друштвене односе, у којима образовани људи углавном пишу на латинском, аристократе пак на француском, док је простом народу преостало да како зна и уме сачува матерњи језик. Ради слике укупне европске литературе коју ће покушати да скицира, Шлегел унапред примећује да се „у 18. веку и у другим земљама збила као и у Немачкој слична промена књижевности, те њен повратак националном духу", што је највидљивије на примеру Енглеске (Исто: 9–10).

По Шлегеловом мишљењу, „духовна дела" се могу животно укоренити пре свега у „назорима и осећањима, који су заједнички свим људима племените природе и онима који траже Бога", а потом у „љубави према посебној отаџбини" и у „националном памћењу народа, посредством чијег се језика појављују и на који треба превасходно да делују" (Исто: 11). Урођена племенитост је овде стављена напоредо са боготражитељством, што указује на библијски контекст човековог постања и развоја, по коме је сваком човеку прирођен особени нутарњи, духовни лик, којим унеколико наличи свом божанском Творцу (*Пост* 2, 7; *Јн* 1, 1–4, 9–10; уп.: *Лк* 11, 9–13), а који треба кроз властити живот да тражи у себи, да би се самоосвешћивао његовим осведочавањем у стварности (*Мт* 6, 33; 18, 18–20; *Лк* 17, 21). Утолико је уједно хумано и религиозно становиште код Шлегела надређено националном, што се општељудска духовност, односно богосличност само просторно-временски – географски и историјски – конкретизује кроз своје национално остварење/испољење. Тако се универзално хумани дух национално остварује, присутњује и појављује у два вида: у просторно-осећајном (што представља љубав према отаџбини) и у повесном, генетичко-меморијалном (то је оно национално историјско памћење). Једино сходно овим својим осећајним и сликовно-представним остварењима може се општељудска духовност, сматра Шлегел, реално препознавати и приводити ка свести. А то је изводљиво искључиво језиком који је посебан за сваку нацију, за њен особени дух, односно погодан за само овоме прирођени, те својствени начин самоизражавања и самоспознавања, препознавања себе као само њему примереног постепеног, али истрајног остваривања извесног скупа потенција оне универзалне хумане спиритуалности. Наиме, без такве језичке конкретизације ова духовна универзалност остаје тек пука радикална универзализација, недовољно унутар себе диференцирани, те до у танчине недовољно јасни, па баш као такав и једини могући учинак спекулације људскога ума ослобођеног сваког обзира не само према разноликим историјским открићима човечности, но и према такође разнообличним повесним откровењима оностраности, апстракција лишена било каквог искуственог уобличења.

Шлегелов романтични духовни национализам нема никакве везе са каснијим материјалистичко-позитивистичким генетичким расизмом. Шлегелов национализам је језички. Само он омогућава да се прида примерена важност сваком, па и најмањем језику и његовој књижевности, те – како је то једино прикладно самој ствари – вишестрано отвара перспективе ка једној правој повести светске књижевности. Шлегел вели да је његова идеја-водиља била

да напише „једну заиста светскоисторијску повест састављену у националном духу", у којој учествује „свака значајна и самостална нација". А она је баш таква зато што „поседује властиту и својствену књижевност", изграђену неговањем сопственог народног језика, којим је једино могуће развијати дух дотичног народа управо до његових највиших, књижевних израза, којима се он увек на непоновљив, али себи својствен начин најјасније самопрепознаје и самоспознаје. Насупрот овој националној језичкој култури стоји – по Шлегелу – варварство, које потискује матерњи језик, те га „искључује из сваког вишег духовног образовања". Књижевности „мање значајних нација" губе на значају због изостанка њиховог непосредног утицаја на литературе других народа, али чувају оно елементарно књижевно важење „по себи и за себе" на основу самосталног, уједно језичког и „духовног развоја", који уобличава националну повест (Шлегел 1961: 229).

> Образовање људског духа захтева сједињење различитих човекових диспозиција, свих људских моћи и њихових примена", способности које су иначе различито и једнострано класно и професионално потенциране, те изражене себи сходним засебним идиомима. Потпуно духовно национално образовање може се засновати само на једном јединственом језику и његовој књижевности који су утолико национални и живи што утичу на читав живот нације и уједињују оне идиоматске различитости (Исто: 11–12).

Шлегел је одредио „истинско биће" књижевности као језичкомисаоно, те сасвим идеално, ослобођено било какве непосредне, механичке условљености средствима пуке материјалне стварности, као и било каквог директног занимања за неки конкретан материјално-прагматични исход (Исто: 13). Утолико, по њему, у „потпуно одређени појам књижевности" улази скоро све оно што чини идеално, унутрашње, духовно образовање човечности. Према томе, ту „спада пре свега песничка уметност и поред ње приповедна и приказивачка повест", тј. „поезија и национална сага"; затим „размишљање и више сазнање", у шта улазе „мислима богата историја" и филозофија; те напокон „говорништво и досетка" у писменом облику. Управо таквим обимом појма књижевности је „обухваћен готово читав духовни живот човека" и уједно „довршена слика једне истински образоване и сасвим продуховљене нације" (Исто: 13–14, 17).

„Реч која објављује божанство, уједињује и повезује људе" – „најдрагоценији" је божји дар, тврди Шлегел (Исто: 14), за разлику од Хердера, који језик сматра људском творевином. Но млађи немачки критичар се поводи за старијим, када језик поистовећује са мишљењем (Лома 2013а: 376, 379–380), те га изједначава са оним што чини само „изворно човеково биће". Људска богоподобност се, по Шлегеловом мишљењу, образује у човековој душевној дубини и огледа на њеној равни као дух који се „обликује у оплођујућу реч живота" (Шлегел 1961: 14), у сваки пут на непоновљив начин, увек персонално човекотворни логос божји (*Јн* 1, 9).

На изворном јединству мисли и речи, духовне садржине и њеног језичког израза – утемељио је Фридрих Шлегел своје главно књижевно мерило. Он је убеђен да мисао и реч „морају остати увек и свуда што је могуће више уједињени и узајамно усаглашени", што је изводљиво једино постизањем што вишег ступња симболичке прозирности, при чему реч не указује тек

произвољно на мисао, него је у што већој мери отелотворава и чини присутном за сва чула маште. Но, за Шлегела је овај литерарни критеријум уједно и темељно антрополошко мерило: јединство човековог мишљења и говорења представља „највишу предност човека, која га тек чини човеком", која омогућава да се језичкоуметнички, симболички испољи његова права духовнодушевна нутрина, његов увек лични егзистенцијални смисао. Са те основе полази и Шлегелов покушај да створи мерило и за посебни духовни значај нација, те тврди да је онај народ „најпродуховљенији и најобразованији, који се најчешће јасно и сврсисходно, одређено и пријатно изражава", сходно својој духовној посебности као крајњој сврси свог постојања (Шлегел 1961: 14–15). Утолико овде пресудни критеријум постаје укупна симболичка транспарентност књижевног језика једне нације.

Од свих језичких (научних и уметничких) делатности – по Шлегеловом мерилу величине њиховог „утицаја на вредност и судбину нација у светској историји" – најзначајнија је књижевност, јер има средишњу, обједињујућу улогу, будући да је само она у стању да у потпуности и у танчине испољи, те оствари све духовне могућности једног народа (Исто: 15). Национална образованост се може постићи искључиво усавршавањем матерњег језика и књижевности на њему као најнепосреднијих и најпотпунијих израза духа нације чији је то језик. Утолико „свака самостална и значајна нација" „полаже право на својствену књижевност" (Исто: 237, 238). А народно образовање је најдубље национално памћење, оно језичко, похрањено како у самом унутрашњем поретку матерњег језика, тако и у његовом речничком благу, а најизразитије – у песничким творевинама као врхунској изградњи управо ових језичких темеља (Исто: 15).

Шлегел увиђа да се нација која има такву поезију – уздиже њоме до самоосећања „узвишености и оплемењености", што је и по суду других „поставља на једно више место". „Национални дух" подиже то опште уважавано самоосећање на још вишу раван самоспознања, односно све до самосвести. Наиме, народ стиче „јасну свест о својим сопственим делима и судбинама", тако што их поступно језички освешћује – најпре осећајно посредством песништва, а затим интелектуално посредством историографије. Шлегел је тако националну свест одредио као историјску, али је и националнодуховну повест подредио вишој „историји људскога духа", у коју превасходно спадају јасна, симболички транспарентна, књижевна испољења националног самоосећања и самосвести (Исто).

Овај немачки књижевни историограф тврди да се „песници и филозофи првог ранга само ретко могу појављивати", али када се појаве – они представљају „доказ и опште мерило духовне снаге и образовања оне нације којој припадају" (Исто: 17). Ова самосвесна исказивања народног духа су увек персонализована – „појединачна и малобројна", те су као таква „најпре само у своје време у прилици да делују опет само на малобројне" (Исто: 16). Но она „током времена све снажније шире круг својих дејстава". У том смислу делотворност и актуелност Хомера или Платона непрестано расту од антике до Шлегелу савременог доба (Исто: 16–17). Овде је реч о ономе што ће скоро

један век и по касније Ервин Латс у својој *Историји светске књижевности* препознати као класичност највећих националних писаца, коју чини трајни књижевноуметнички утицај, те његова растућа актуелност, управо пропорционална дужини утицања на равни опште књижевности (Латс 1958: 9–10, 11, 13).

У првом одсеку своје *Историје* Шлегел сасвим сажето показује античку књижевност као једну целину и основицу за европско духовно образовање. Притом указује он на оријенталне, како опште духовне, тако и посебне књижевне утицаје искључиво у оним тачкама у којима се они делотворно уланчавају у грчки и римски литерарни ток (Шлегел 1961: 18–19). Шлегелов романтични оријентализам и егзотизам је у тој мери подређен евроцентричној духовноповесној перспективи. Овај историчар сматра да су поменути – са модерног становишта евидентни – спорадични оријентални упливи били „највећим делом одмах" асимиловани у грчку изворну духовност, тако да их Грци нису ни могли бити свесни. Утолико се старогрчко „духовно образовање најчешће развијало сасвим из самога себе", по правилу „готово сасвим независно од образовања других нација". Управо такав слободан грчки почетак зачиње посебну европску духовност и њена увек национално особена књижевна испољавања. У том смислу и римска, те и новије националне европске књижевности представљају увек нове модификације континуитета успостављених грчком литературом (Исто: 19–20, 65–66, 68). Све то чини једну евроцентричну повест светске књижевности.

Историју грчког духовног образовања, која се превасходно књижевно одвија – карактерише, према Шлегеловом увиду, „сасвим независан, слободан" „развој, сходан само сопственом унутрашњем смислу и потреби" (Исто: 22), који на свом врхунцу исходи у „лепо јединство" као „својствену целину" (Исто: 20). Посреди је један органски развитак, који увек тече само по својој унутрашњој законитости све до савршеног испуњења њоме задате развојне сврхе. Он не зависи пресудно од утицаја спољашњих повесних чинилаца, како државе, која ће у случају Рима углавном одређивати римску литературу, тако и премоћног уплива свештенства, које је претежно утицало на оријенталну књижевност (Исто: 22).

Као једна посебна и самостална установа у служби овог књижевног, слободног образовања уобличила се, увиђа Шлегел, „по први пут школа у њеним вишеструким ограницима и ступњевима" код старих Грка (Исто). Грчко школство утемељује Солон у Атини, вођен слободарским духом свог законодавства и песништва. Овај рани образовни почетак омогућава потоње вођство атинског града-државе „у грчком образовању". А оно траје све до губитка атинске слободе и смрти Демостена као њеног истрајног браниоца. Тек „са Солоном почиње права епоха грчке књижевности" као период новог духовног процвата у светској историји, у односу на коју све литерарно и културно претходеће спада у једно недовољно јасно одредиво прадоба, из којег потичу Хомерови спевови као најзначајније духовнообразовно наслеђе (Исто: 24–25).

Тежећи да пре свега прати духовни утицај који неко литерарно дело остварује у одређено време, претпоставља Шлегел као зачетничку, за доба цветања грчке књижевности управо под Солоновом бригом, извршену редакцију *Илијаде* и *Одисеје*. Сходно њиховом „језику, садржају и духу", он датира њихов настанак и прве нацрте на „неколико столећа" пре овог законодавца и песника, за кога тврди да је наложио њихово сакупљање, а унеколико и редиговање, барем до њиховог садашњег распореда, те их је тако у извесној мери текстуално учврстио, да би затим учинио да се тај писмени предложак умножава кроз бројне преписе. Ова делимична редакција би претходила оној свеобухватној и коначној, извршеној по налогу Пизистрата, коју је као такву установио немачки класични филолог Волф у својој латинској *Пролегомени у Хомерово дело* из 1795. године. Додуше, Шлегел има у виду цео редакциони процес, који се наставља под Солоновим наследницима на власти у Атини – Пизистратом и синовима овога, те претпоставља да је вођен хомерским панхеленским херојским идеалом и патриотском идејом одбране јонског света од савремених азијских сила у успону, најпре Лиђана, па затим Персијанаца (Исто: 25–26, 29).

У општем естетском важењу монументалног и свеобухватног поетског доживљаја који превазилази сваки уски племенски оквир и интерес – види Шлегел праву уметничку вредност Хомерових епова. Њих гради „слободан дух", односно овоме одговарајући уметнички „смисао: пријемчив за све утиске и појаве природе, као и за све ликове човечанства", те способан да производе „читав један свет", „јасно и лепо уобличен" у динамичној и разноврсној песничкој слици. А она осведочава свеобухватност свог захвата, досежући на својим половима два главна јуначка карактера – Ахилеја и Одисеја. Они представљају делотворна оваплоћења већ овде сасвим развијених и довршених, антиподних етичких идеја. Ахил отелотворава узвишеност пуне младалачке уједно „снаге и лепоте" која елегичко-трагички треба да се накратко „победоносно" испољи, те ишчезне у „прераној смрти". Одисеј остварује лик путника-луталице „који је подједнако искусан и разуман колико и храбар, те способан да претрпи све опасности" и да истрајава до достизања удаљеног циља (Исто: 26–27).

„Уметничка јасноћа разума" која преовладава у „начину приказивања" сходном уравнотеженом „погледу на свет", сматра Шлегел, одређује не само Хомера, него и „карактер читавог грчког духовног образовања". А потом је и за индивидуални дух овог песника, као и за онај национални – такође карактеристично „богато драмско одвијање" „и с њим у вези целина испреплетана од епизода", те „одлучно истицање реторичких елемената" и напокон „републикански назор у зачетку, који већ веома видљиво пробија кроз многе погледе и кроз сам приказ херојског живота" (Исто: 29). Наиме, од времена похода на Троју до песниковог доба готово свуда се изменило друштвено и државно уређење у грчком свету од монархија ка републикама, што је водило ка „постепеној прозаизацији" „самих животних односа" (Исто: 28–29).

Хомер као репрезентант духа свог народа управо се по овим одликама разликује од недовољно националнодуховно репрезентативних „других

рапсода јонског времена и од осталих епских песника Грка, за које Хесиод може да послужи као пример". Овај „песник мита" „опева хаотично мноштво сага", при чему му „недостаје хомерско богатство" „драмског одвијања", те даје „слику обичаја", у којој је веома приметно све значајније нарастање „републиканског духа", а он ће затим све више и више потискивати херојски живот и напокон га сасвим превладати (Исто: 29–30).

Шлегел намерава да надаље узима у обзир углавном „само проналазаче или прве процвате у којима уметничка уобличења дозревају до свог довршења". А „преко столећа подражавања" жели он да „брзо прелази", што и чини са „читавим међураздобљем до персијског рата" (Исто: 30). У овом прелазном периоду првенствено се развија већином само фрагментарно очувана „лирска уметност у најразноврснијим формама", потекла, као и Хомерови епови, из „сага о јунацима и боговима", које шири „кроз све области и на све стране живота". Развијајући се „кроз игру свечаних песама за певање и оних богатих изрекама" „досеже поезија Грка" „коначно у драмском представљању и нарочито у трагичком песништву као озбиљној слици највишег живота – врхунац и циљ уметности". Грчка врхунска трагедија је „позвана да пренесе слику и прилику божанског која нас живо обузима и на нас плодотворно делује". Ступњеви развоја не само грчке, него и углавном и других националних поезија су: „сага, песма и духовна слика", односно „епско, лирско, те драмско" песништво. Под „духовном сликом" Шлегел разумева „покретну, напредну слику и прилику живота" (Исто: 30–31) – његово динамично и прогресивно продуховљавање приказано кроз живу радњу.

Доба „персијских ратова" одликује „више великих песника и писаца који су још текстуално доступни". Међу њима је Пиндар био највећи тебански песник и главни репрезентант иначе несачуваног дорског песништва, те живота, обичаја и духа овог грчког племена, који је био антидемократски, односно аристократски и монархистички настројен. У антици, мада је и тада поштован као „најузвишенији певач", Пиндару је пребацивана наклоност ка персијској власти, која је у то доба важила као остварење племићко-краљевског владалачког идеала. Како је Пиндар „опевајући победнике на такмичењима" чинио „нагле прелазе" „на похвалу јуначких родова од којих победник потиче, града коме припада или богова којима у част су посвећене утакмице", тврди Шлегел да ове „свечане песме" нису лирске, него „херојске или епске пригодне песничке творевине, које су праћене музиком и игром, и нису само певане, већ су и на известан начин драмски извођене". Пиндар пружа идиличну слику „безбрижног живљења племенитих владара у неопасним временима" и њихових „срећних држава" у светим такмичењима. „Управо у овом начину живота својих љубљених победника и дорског племства" представља овај песник „како ликове из дубоке старине, тако и оне богова" (Исто: 23, 31–32).

Есхилово песничко осећање је, по Шлегеловом мишљењу, сасвим другачије – оно је „ратнички, храбро узвишено" и проистиче из слободарског надахнућа, те показује претежно атинско расположење за време персијских ратова. Сходно свом темељном осећању Есхил ствара „велику, Грцима

својствену форму трагедије", али је не доводи до савршенства. Његова песничка величина је „нарочито у приказивању оног страшног и трагичких страсти" које успоставља „сасвим својствен и нов облик" мита, онај уједно песничке и „моралне узвишености" као „општег трагичког светоназора". А он је пак заснован на „пропасти старих богова и титана", на „нестанку изворне узвишености и величине природе и човека", на „њиховом утонућу у слабост и простаклук", кроз који се повремено „још увек слободно и храбро" пробија „у својој нутрини непоражена стара дивовска снага", као у Прометеју овога песника (Исто: 32–33). И код Пиндара, и код Есхила примећује Шлегел „нешто типично оријентално", што се у својој „спољашњој форми" појављује као „много смелија сликовност и више испрекидан ток мисли" (Исто: 33).

На Хердеровом трагу (Лома 2013б: 451, 456) успоставља Шлегел органолошку аналогију између „духовног развоја" и „ступњевитог тока природе". Он и у повести старе грчке књижевности утврђује „један момент процвата и највишу тачку савршенства" као „потпуност" језичкоуметничког уобличења које достиже једино Софокле. Овај то не чини само формално, својом песничком уметношћу, него и „унутрашњом хармонијом" духовнодушевних садржаја коју његово песништво изражава као целину песниковог људски повесног бића. А оно је складно отворено за „дубоко осећану" „слутњу божанског" кроз непосредну трагичку присутност великих херојских ликова који на људски „благ, дирљив и леп" начин подсећају на некадашње теофаније. Тако овај песник естетски хуманизује, тј. људима једини на њима напросто одговарајући и прихватљив начин – у језичкоуметнички остварeним људским личностима својих трагедија – приближава иначе за историјски људски свет застрашујућу и страну, чудесно узвишену митску слику света богова и јунака у најстаријој поезији (Шлегел 1961: 35).

Но након Софокловог врхунског постигнућа показаће се радикална хуманизација, која напушта сваку божанску узвишеност – као пука грађанска приземност и просташтво. Тако се „само у Софоклу до савршенства уобличио" „карактер грчког духовног образовања", који „у целини почива" „на ипак уистину уметнички владајућој јасноћи разума, на стремљењу ка хармонији, на преовлађујућој идеји хармоничног животног поретка и духовног образовања". Код овог трагичког песника се „паганска митологија појављује, мада и даље чулно уобличена, ипак као у духовном преображењу осећањем које слути виши смисао свих божанских тајни" (Исто: 35–36).

Хомер, Пиндар и Софокле означавају у Шлегеловој духовноисторијској визури три ступња успона књижевне уметности код старих Грка као најнепосреднијег израза њиховог духовног образовања. Почетна, хомерска раван изражавања националне самосвести, уз сву уметничку оштрину, истанчаност и свеобухватност своје са другим духовнодушевним моћима уравнотежене разумности, нема још ни делимице јасне свести о савршеној хармонији бића ка којој, додуше, сасвим прозирно указује; на другом пак, пиндаровском нивоу постоји само делимична свест о складу, сведена на аристократски етос, односно на његову једностране моралну хармонизацију космоса; тек на трећем, софокловском ступњу постигнута је потпуна свест о свеобухватној

уравнотежености као уподобљавању целине сопственог бића вечном, божанском свеопштем поретку, чиме се дошло не само до потпуне личне, него и националне самосвести.

Насупрот том крајње емотивно-интелектуално уравнотеженом песничком достигнућу, Еврипид у грчку поезију уноси за њу неприкладне и разорне софистичко-реторичке елементе (Исто: 36), који углавном не допиру до сложених осећања (Исто: 42), те које једино може повезивати у пуке рационалне схематизме, па тако уводи у трагичку радњу њој непримерене комичке елементе: „више заплета, преокрета, удвостручене катастрофе, интриге" (Исто: 58). Тиме он разара софокловски врхунски достигнуто јединство хуманог и митолошког идејног садржаја и његову крајњу хармонију са сопственим изражајним фантазијско-сентименталним уобличењем. Грчку „уметност и дух" је уништила једна рационално прагматична, „лажна софистика", закључује Шлегел, што је само одраз нагло наступајуће и брзе „опште пропасти" грчког живота, његових добрих обичаја и државног уређења (Исто: 37). Утолико овај књижевни историограф допушта непосредни и пресудни утицај спољашњих културних и политичких околности само на језичкоуметнички неуспела дела управо као узрок њихове неуспешности.

ЛИТЕРАТУРА

Ајхнер 1961: H. Eichner, Einleitung, у: F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner, Bd. 6: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*.

Латс 1958: E. Laaths, *Geschichte der Weltliteratur*, *Eine Gesamtdarstellung*, durchgesehene vierte Auflage. Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München/Zürich.

Лома 2013а: М. Лома, Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 61, св. 2, Нови Сад, 375–402,

Лома 2013б: М. Лома, Хердерове идеје и јужнословенски препород, домети монографије Јосипа Бабића о тим питањима, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 62, св. 2, Нови Сад, 437–465.

Шлегел 1961: F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner, Bd. 6: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöning; Zürich: Thomas-Verlag.

Miodrag B. Loma

FRIEDRICH SCHLEGELS *GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEN LITERATUR*: EIN VERSUCH, DIE ALTGRIECHISCHE LITERATUR VOM GEISTESGESCHICHTLICHEN STANDPUNKT AUS ZU BETRACHTEN

(Zusammenfassung)

Im vorliegenden Aufsatz wird auf den geistesgeschichtlichen Zugang als Friedrich Schlegels Hauptverfahren in seiner literaturgeschichtlichen Konzeption hingewiesen. Am Beispiel seiner Darstellung altgriechischer Literaturentwicklung im Rahmen der Weltliteraturgeschichte werden die Beiträge hervorgehoben, die solche Betrachtungsweise zur Aufdeckung des Einflusses der Literatur auf das Leben und die Bewertung einer Nation leisten kann. Nämlich wollte Schlegel „eine wahrhaft welthistorische und in einem nationalen Geiste abgefasste Geschichte der Literatur" zu schreiben, in der „eine jede bedeutende und selbstständige Nation" teilnehme, die ihm als solche gilt, wenn sie „eine eigene und eigentümliche Literatur" besitze, durch die Pflege der eigenen Nationalsprache ausgebildet, die einzig imstande sei, den Volksgeist zu seinen höchsten, literarischen Ausdrücken zu entwickeln, an denen er sich jedes Mal auf eine unwiederholbare, sich selbst aber eigentümliche Weise am klarsten wiedererkenne und auffasse.

371.3::821

Marta CHASZCZEWICZ-RYDEL*
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej
Wydział Filologiczny

Оригинални научни рад
Примљен: 02. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

НОВА СТРУЈАЊА У ТЕОРИЈИ, НОВА ПИТАЊА У АКАДЕМСКОЈ ПРАКСИ

Нова парадигма у хуманистици наглашава значај културе, што за књижевноисторијско знање означава нужност да се одговори на низ питања која потичу из области социологије, антропологије, етнологије, итд. Прихватање културног преокрета означава инспирацију за истраживања, али и нове дилеме у академској пракси. Настава књижевности према данашњим тенденцијама у теорији у неком смислу је шанса да књижевност буде посматрана као један од канала комуникације који не избегава дискусију о савремености, о актуелним питањима друштвеног живота. Због свог критичког става према стварности, културне теорије подстичу на размену мишљења и, као такве, представљају ефикасно едукативно стредство. С друге стране, спремност за интердисциплинарно читање текстова може се лако претворити у дилетантизам. Како би универзитетска сала постала агора мериторних дискусија, неопходно је паралелно читање књижевности и теоријских текстова што је велики изазов за све учеснике наставног процеса.

Кључне речи: културна теорија књижевности, настава књижевности, савремена теорија књижевности.

1. Између парадигма

Академија (у смислу високе школе) показује дистанцу према увођењу културолошке оријентације у главни ток неофилолошких рефлексија о књижевности и лоцира у њиховом центру пре свега естетска питања, покрећући само понеке шире контексте. Приступ – изведен из традиција формализма и структурализма, повезан са концентрацијом на комуникацијској и естетској функцији књижевности, а такође са убеђењем да је унутрашњост дела изолована и затворена пред утицајима културе – много година има и своје присталице и критичаре. Ови други сматрају свођење интерпретативног поља

* marta.chaszczewicz-rydel@uwr.edu.pl

само на уметничке асоцијације осиромашавањем књижевности и данас своје аргументе формулишу на следећи начин:

> Теорија књижевности, уметности, модерна естетика, [...], испољава склоност интелектуализовању свог објекта, кад се усмерава на појмовне проблеме, општа питања о природи уметности или књижевност књижевности. Овај интелектуалистички модел дела промовише првенство форме изнад функције [...], контемплације изнад емпатије, аутономног значења изнад субјективних употреба [...], а исто тако праву перцепцију, која се заснива на равнодушности, дистанци и образовању [...], што међу осталим маргинализира [...] етичке, чулне, афективне, искуствене димензије (Нич 2012б: 33).

Критички ставови су повезани с отварањем хуманистике према културној парадигми која, упркос томе што је све присутнија у интелектуалном животу, не примећује се у академској пракси. На ово неслагање између културне оријентације и доминантног модела неофилолошке наставе хтела бих обратити пажњу. У првом делу рада представићу у главним цртама основне правце промена у књижевним истраживањима како бих размотрила разлоге њихове умерене популарности на универзитетима, те користи и ограничења њихове примене у дидактици. Концентрисаћу се на запажања из пољског образовног система, мада се чини да се она односе у знатној мери и на друге постсоцијалистичке државе.

Нова парадигма наглашава улогу културе и друштвено формирање значења. У последњим деценијама шири се мишљење да је људска стварност, чак и у биолошким аспектима, као што су на пример узраст или здравље, путем културолошких категорија, симболичке праксе, конвенција и кодова, које обавезују у одређеном тренутку, анектирана од стране културе. На културу као појаву обратила је пажњу, наравно, антропологија крајем XIX века, међутим у данашњој науци све чешће се користи антрополошки приступ различитим дисциплинама[1]. Антропологизација науке о књижевности доноси особену перспективу, у којој се „универзализам сусреће са конкретним и појединачним, овдашњи наилази на туђег [...], европско на елементе неевропске културе, који не могу бити третирани горе него властита култура, аутохтоност на прилив, центар на периферију [...]. Све то произлази из савременог уверења о узајамном прожимању култура [...], о сталним и укорењеним у дубокој историји позајмљеницама и интерференцијама" (Домбровски 2001: 14).

[1] Антропологизација историографије, која признаје вредност разноврсним аспектима стварности, посматрана као „шанса да сачува историјску рефлексију од нихилизма" постмодернистичке деконструкције (Бжезињска 2009: 228), фокусира се на на развој друштва, за разлику од класичног става наглашавајућег описа збивања (в. Ковалевски 2009). Мање очигледан, али друштвено користан је, на пример, антрополошки правац у медицини, који означава настојања да се уведе у болницу „способност и потреба разумевања тела, болести и људског живота пре свега на хуманистички начин. [...] учи како схватити болесног човека" (Раковски 2009: 106).

2. Интелектуални прелом

Културолошки преокрет је настао као одговор на метатеоретски и деконструктивни постструктурализам. Ова промена може се посматрати као покушај давања теорији новог смисла учествовањем у друштвеним, чак и политичким проблемима. Најизразитији представник ових панкултуролошких праваца је школа *cultural studies*, која се од шездесетих година XX века интензивно бави низом неканонских артефаката и различитих дискурса. Први, енглески период, инспирисан методама марксизма, психоанализе и семиотике завршио се осамдесетих, кад се изузетно снажно почео развијати у Америци под утицајем Фукоове концепције културе као простора конфликтованих дискурса, теорије симболичког насиља Пјера Бурдијеа и циркулације друштвено конструисаних значења Клифорда Герца. Уопштено, може да се констатује горе споменута школа истражује како разнолика питања као што су: политика идентитета, доминација, опресивност и еманципација, централизација и децентрализација. Кључне категорије ових студија су: раса, класа, пол, узраст, власт, идеологија и у њима се одмах препознаје прагматичко усмерење и ангажованост. Исто тако, због интересовања за теме мањина, разлика, искључивања и маргина, лако се примећује њихова веза са левичарским покретима[2].

Истина је да *cultural studies* редукују књижевност и разумеју је као извор информација о културолошким проблемима, па се овде књижевност сматра „једним од безброј облика културе" (Нич 2012б: 41), једним од дискурса. Све културне форме добијају овде функцију података, који информишу пре свега о друштвено-политичким процесима без обзира на форму, постојеће хијерархије жанрова, каноне.

Интензиван развој ове истраживачке школе је у многим друштвима довео до институционалних спорова око примата *cultural studies*, културологије или културне антропологије над појединим хуманистичким дисциплинама. Ово питање чини се још увек отвореним, због понављања тезе да је култура заједнички именитељ неколико посебних наука, а са друге стране због трагања за интер- или трансдисциплинарним методама истраживања, одговарајућим условима компликоване, савремене стварности.

У две последње деценије примећујемо међу истраживачима књижевности изразито интересовање за културолошки приступ, које се може сматрати мотивисаним намером да се учествује у разматрању актуелних, интелектуалних дилема. Културни преокрет је тешко игнорисати јер се фактички састоји барем од трију мањих прелома после постструктурализма: етичког, политичког, наративистичког (Бужињска 2006: 86–87). Стално га, ипак, прати настојање много истраживача да се сачува интегралност науке о књижевности, науке која према традицији у центру своје пажње лоцира променљив објекат изузетног статуса и намера јој је наглашавање разноврсности и богатства творевина културе.

[2] Што је, уз замерку да промовишу попкултуру, најчешћи разлог њихове (делимичне) критике.

3. Културна теорија књижевности

Као последица ових тенденција настала је такозвана културна теорија књижевности. Овај пројекат је формулисан као ефекат дуготрајних дискусија, које су се одвијале у Пољској на прелому XX и XXI века око тога како и где би требало да се одреди граница између науке о књижевности и културологије, књижевне или културне компаратистике. Истовремено различите тачке гледишта су узимале у обзир питање структуралистичког насеђа. Структурализам је доминирао у Пољској не само због тога што је створио методолошке основе и метајезик науке о књижевности. Он је, осим тога, гарантовао аутономију дисциплине и независност од наметнуте идеологије у дуго социјалистичко доба. Потрази за решењем много су допринела достигнућа културне поетике[3] и неопрагматичка мисао (в. Фиш 2002). Тек 2006. године појавила се као алтернатива целокупна, истраживачка платформа Јагјелоњског универзитета израђена под руководством Михала Павла Марковског и под интелектуалним утицајем Ришарда Нича. Циљ најважнијих теза састављених у облику књиге под насловом *Kulturowa teoria literatury* је била реституција науке о књижевности у оквиру „савремене хуманистичке рефлексије и садашње културно-цивилизационе ситуације" (Нич 2012а: 20).

Иако наведена теорија користи неке идеје из области социологије, антропологије и друштвене историје, њену основу чине књижевне категорије – нарација, репрезентација, жанр, реторичност (в. Нич 2012а: 7). Она наглашава културно-историјску условљеност књижевности и стога повезује формалну анализу текста са културолошким и друштвено-политичким питањима[4]. Њен став према чувању аутономије књижевности заснива се на тези да је књижевност високо организован и специфичан дискурс, који садржи елементе другачијих дискурса. Као истраживачку методу Нич форсира „књижевну анализу дискурзивних (наративних, реторичких, перформативних) одлика, процеса и [...] објеката" (Нич 2012б: 42). Пољски научник примећује промену у схватању уметности, која је, уместо аутономне све чешће доживљавана као резултат културних фактора. Наглашава такође улогу партикуларне читалачке перспективе и категорије искуства:

> Књижевност (права) увек је нешто више него књижевност (фикција, забава, игра), дакле у истраживању књижевног текста не ради се о одбацивању дисциплинарног знања [...]. Велики текстови су универзални управо због тога што не прелазе границе света [...] наших искустава, а [истовремено] доводе у сумњу наше уобичајено знање о њему на начин, који нас чини [...] пријемчивијим на ово, што је конкретно, стварно, јединствено (Нич 2012б: 58).

Културна теорија књижевности труди се да наглашава сазнајну функцију књижевности, што је у складу са отвореношћу према проблемима цивилизацијске ситуације у овом тренутку. Прихваћене поставке узрокују

[3] Или новог хисторизма. Књига Стивена Гринблата објављена је на пољском 2006. године (в. Гринблат 2006).

[4] Заједнички темељ има и Гринблатова културна поетика.

методолошки плурализам и акцептацију непредвиђености истраживачких резултата. Традиционална егзегеза текста допуњује се, на пример, анализом историјске позадине или институционалних услова, једном од врста постколонијализма, феминистичком критиком или процедурама из осталих хуманистичких дисциплина. Дакле, пракса културне теорије књижевности се заснива на: специјалистичком знању о књижевности, на врло доброј анализи текста и на интердисциплинарним теоријама, које доносе нове појмове за интерпретацију.

Добар пример проширивања појмовног речника је нова концепција жанрова и генологије, која радије него нормативне дефиниције пружа дијахронијске анализе, испитује „удео жанрова у стварању друштвених појава, [...] улогу институција у промовисању канона" (Сендика 2006: 274).

Поред препознатљивих термина, као што су етнопоетика или геопоетика, у културној теорији књижевности можемо да нађемо и све популарнију сомапоетику. Ана Лебковска је дефинише као „правила и начине представљања категорије тела у културним дискурсима [...], као релацију између тела и књижевности" (Лебковска 2012: 102), доказујући у својој панорамској студији гомилу веза између савременог начина замишљавања тела (лишеног старих опозиција – дух : тело, субјекат : објекат, култура : природа, дубина : површина, своје : туђе) и уметничке праксе[5]. Објашњава да на подручју књижевности категорију тела (и чула) уводе одређене врсте текстова, које је искоришћавају ради метафорике, наративне перспективе, приказивања дистанце или неспоразума међу ликовима. Последица широке заинтересованости за тело на језичком нивоу је појава нове синестезије.

4. Модел обликовања ширих компетенција и његова ограничења

О томе да је интересовање за културну теорију књижевности све веће сведоче истраживачки радови, а такође, нови научни центри који настају на универзитетима, а баве се феминистичком или посттоталитарном критиком. Међутим академско, неофилолошко проучавање књижевности у принципу се не одвија према овим стандардима.

Претпостављам да су најочигледнији разлози за то све веће редукције наставних програма, избацивање општехуманистичких предмета, наглашавање неодређене професионализације и напокон, сасвим образложено истицање напретка у глотодидактици. Истовремено, остали предмети као што су теорија и историја књижевности, који би могли да потенцијално садрже елементе културне теорије, јесу преоптерећени класичним, структуралистичким знањем. У таквим садашњим околностима најпогоднији за интер-

[5] Где тело означава „неизбежан елемент доживљавања света, себе и другог човека" (Лебковска 2012: 113).

дисциплинарни модел наставе требало би да (п)остану факултативни курсеви или индивидуални радови студената.

Следећи проблем је страх од губитка илузије идеолошке неутралности и неангажовања, који прати промене у настави[6]. Постоји, ипак, у дидактичкој пракси могућност да се тезе неког покрета објашњавају без индоктринације, да се уведу – пре свега, током интерпретације савремене књижевности, а која радо прихвата нерешена, актуелна друштвено-политичка питања – неке битне културолошке категорије, са циљем отварања дискусије која студентима даје простор за властиту рефлексију.

Велики изазов је, такође, теоретска припрема. Нови приступ књижевности није посттеоретски, напротив, постулира префињену теоретску базу. Тежња да се формална анализа поклапа са интерпретацијом према ширим контекстима, захтева одличну оријентацију у интердисциплинарном хаосу. У овој концепцији сви учесници наставног процеса су обавезни да одабрано дело размотре и формално и семантички, а даље да ово стечено детаљно знање повежу с одређеним интерпретативним категоријама и теоријама. Овај задатак није једноставан, пре свега кад се ради о недељном курсу редовних студија, где се студенти могу препустити „миту опште приступачности хуманистичког знања", „искушењу дилетантизма" (Нич 2006: 33) и свакодневног схватања културолошкох категорија (добар је пример – *gender*).

5. Зашто вреди изаћи из канонског модела неофилолошке наставе?

Промена модела дидактике наука о књижевности је ипак, чини се, неопходна. Академска настава треба да се актуализира, да узима у обзир најважнија хуманистичка струјања, с намером да се у универзитетски дискурс уведу појмови који организују савремену културу и да се не избегавају интелектуални изазови нашег доба. Модернизација у представљеном смеру могла би барем у некој мери да спречи приговоре неофилологијама због недостатка практичког образовања, јер би придодала апсолвентима вештину у разумевању савремених интелектуалних трендова, када ови трендови у условима интернетског друштва неизбежно прелазе из једне културе у другу. Обновљена теорија књижевности располаже, осим тога, методама које се могу користити, такође, у истраживању разноврсних некњижевних текстова, артефаката и дискурса.

Прагматичност културне теорије књижевности односи се на нов начин говора о књижевности, на привлачна методичка средства (ту мислим на радионице проширене интерпретације, која би обухватала све могуће контексте и дискурсе присутне у одређеном делу и активиране током лектире), на

[6] Не улазећи у наративистичку дискусију око проблема објективности језика науке, вреди овде навести важно питање које је структуралистички усмереној књижевној средини поставио Адам Кола: „Зашто је пољска наука о књижевности етички слепа?" (в. Кола 2007).

потенцијалну могућност укључења у истраживачки простор разноликих врста текстова. Осим тога најважнија врлина овог пројекта је подстицање на активно читање и критичко мишљење.

ЛИТЕРАТУРА

Бжезјињска 2009: A. Brzezińska, Aron Gurniewicz, Annales i polska dyskusja wokół antropologii historycznej, y: J. Kowalewski, W. Piasek (ред.), *Antropologizowanie humanistyki. Zjawisko – proces – perspektywy*, Olsztyn: Colloquia Humaniorum, 232–239.

Бужињска 2006: A. Burzyńska, Kulturowy zwrot teorii, y: M. P. Markowski, R. Nycz (ред.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas, 41–91.

Гринблат 2006: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków: Universitas.

Домбровски 2001: M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji kulturowej*, Izabelin: Świat Literacki.

Ковалевски 2009: J. Kowalewski, Antropologizowanie historiografii w przedstawieniu historyków (szkic krytyczny), y: J. Kowalewski, W. Piasek (ред.), *Antropologizowanie humanistyki. Zjawisko – proces – perspektywy*, Olsztyn: Colloquia Humaniorum, 166–187.

Кола 2007: A. F. Kola, Dlaczego literaturoznawstwo polskie jest etycznie ślepe?, y: A. F. Kola, A. Szahaj (ред.), *Filozofia i etyka interpretacji*, Kraków: Universitas, 247–263.

Лебковска 2012: A. Łebkowska, Somapoetyka, y: T. Walas, R. Nycz (ред.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyka, problematyki, interpretacje*, Kraków: Uniwersitas, 100–136.

Нич 2006: R. Nycz, Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego, y: M. P. Markowski, R. Nycz (ред.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas, 5–38.

Нич 2012а: R. Nycz, KTL – wyjaśnienia i propozycje, y: T. Walas, R. Nycz (ред.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyka, problematyki, interpretacje*, Kraków: Uniwersitas, 5–27.

Нич 2012б: R. Nycz, Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia, y: T. Walas, R. Nycz (ред.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyka, problematyki, interpretacje*, Kraków: Uniwersitas, 31–61.

Раковски 2009: T. Rakowski, Ciało, choroba, „etnografia w klinice". Antropologizowanie medycyny, y: J. Kowalewski, W. Piasek (ред.), *Antropologizowanie humanistyki. Zjawisko – proces – perspektywy*, Olsztyn: Colloquia Humaniorum, 49–66.

Сендика 2006: R. Sendyka, W stronę kulturowej teorii gatunku, у: M. P. Markowski, R. Nycz (ред.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas, 249–287.

Фиш 2002: S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, (ред.) A. Szachaj, Kraków: Universitas.

Marta Chaszczewicz-Rydel

NEW TENDENCIES IN THEORY, NEW QUESTIONS IN ACADEMIC PRACTICE

(Summary)

The subject of the paper is cultural literary theory which aims a compromise between cultural studies and tradition of literary theory combining textual analysis with egzocentric perspective of reading. That orientated on social realities proposition presents high level of discursiveness and constructivistic consciousness. It seems to be progressive method of teaching, too.

82"21"

Весна В. ЕЛЕЗ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 30. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

„ИЛУЗИЈА КРАЈА" И ВИТАЛНОСТ КЊИЖЕВНОСТИ У 21. ВЕКУ

Још од Хегелове утицајне тезе о крају историје, затим Фукујамине визије која се може лако критиковати, тзв. ендизам непрестано најављује опасност краја историје и краја књижевности. Треба споменути и постмодерну критику историје и културе (Деридина критика логоцентризма и Лиотаров појам метанаратива). Изазови дигиталне ере у новом миленијуму, рачвања теоријских модела и глобализација представљају нове друштвене услове који утичу на значај књижевности као друштвеног феномена.

Покушаћу да расветлим најсавременије питање које већ годинама опседа француску јавност: место књижевности и њен значај у 21. веку. На примеру француске књижевности, планетарно релевантне у претходном столећу, Антоан Компањон, Цветан Тодоров и Вилијам Маркс међу првима говоре о њеној савременој кризи. Француска књижевност може послужити као парадигма усуда европских књижевности – са неким од ових искушења суочила се и српска. Међутим, сматрам да виталност књижевности и њена непредвидивост повремено демантују сваку врсту социјалне и теоријске предикције – ово је аргумент који и „опроштај од књижевности" чини једном врстом општег места.

Кључне речи: „илузија краја", криза књижевности, постмодерна критика.

Још од Хегелове утицајне тезе о крају историје, човечанство, мање или више забринуто, ишчекује и крај културе, уметности, књижевности. У Хегеловом систему овакав исход био је неминован у светлу његове дијалектике и природе Апсолутног духа. Књига Френсиса Фукујаме *Крај историје и последњи човек* из 1992. године изазвала је велико интересовање јер разматра могуће моделе људског друштва и могући исход супротстављених идеологија, инспирисана, бар донекле, спекулацијама славног немачког филозофа. Ово није једина студија о крају историје, многе размишљају о евентуалној апокалипси културе и уметности. Овакву теоријску оријентацију називамо ендизмом, који је, због учесталости током последњих деценија, и сам постао опште место.

Двадесет први век не представља само ново столеће, већ и почетак новог миленијума. Жан Бодријар нуди неколико хипотеза о новом миленијуму

* vesna.elez@fil.bg.ac.rs

у својој књизи *Илузија краја*. Према једној од њих, не може се ни говорити о крају историје, јер она неће бити у стању да стигне сопствени крај. Њен учинак се убрзава, а њен смисао неповратно успорава – угасиће се као светло и време пред бескрајно густом масом (Бодријар 1994: 4). Како било, дигитална ера и глобализација довеле су до пароксизма стару бојазан с краја 19. века – драстично опада интересовање за хуманистичке науке, књижаре полако нестају, индустријализација друштва је застрашујућа, брзина свакодневице такође – свако се пита има ли у оваквом свету места за културу, и, што је још важније, за књижевност.

Вратимо се на тренутак теоријским разграничењима. Многи теоретичари подсећају да је већ модернизам отворио врата проблему смрти и антагонизму. Есеј Џона Барта „Књижевност исцрпљености" одредио је постмодерну књижевност. Жан-Франсоа Лиотар је модерну уметност дефинисао као уметност која жели да представи чињеницу да непредстављиво постоји (Лиотар 2008: 417). Постмодерна уметност за њега је уметност која у самој представи истиче оно што се не може приказати. Тако је постмодерни писац или уметник за њега филозоф: текст који пише или дело које ствара не настаје по установљеним правилима, и не може се просуђивати тако што ће се на њега применити познате категорије (Исто: 420).

Када су историја и перцепција историје човечанства у питању, Лиотар је преко појма метанаратива упозорио на критичку дистанцу коју треба успоставити према приказима који нам представљају историју као сврховиту и рационалну, дакле према метанаративима рационалног субјекта и универзалног духа. С подозрењем треба гледати на овакве приказе, сматра Лиотар, као што је и Жак Дерида упозорио на логоцентризам, односно привилеговање говора у односу на писмо и примат одређених појмова на којима је, историјски гледано, западноевропска цивилизација инсистирала. Критика просветитељског поимања историје као линеарне и далекосежних последица овог схватања, такође, представља једно од општих места.

Постмодерна књижевност је јасно рефлектовала свест књижевности о сопственој природи и о неразмрсивости нашег положаја у свету – преиспитивање историје и сумња у сваки вид извесности лако су препознатљиве. Данас видимо да можемо јасније и с критичком и историјском дистанцом да се одредимо и према наведеним Лиотаровим и Деридиним појмовима. Као што постмодерна књижевност истиче оно што се не може представити и размишља о себи самој, тако се и теоријска мисао о књижевности нашла у необичној и новој ситуацији на почетку миленијума и суочила се са феноменима који указују на нове друштвене приоритете: постколонијалном критиком, студијама културе, новим историзмом, *queer studies*. Књижевност, чији је живот још од модернизма у опасности, а у двадесет првом веку као да виси о концу због новонасталих животних услова, поново потврђује своју друштвену условљеност и одолева.

Сматрам да је судбина француске књижевности егземпларна и да се на њеном примеру могу јасно сагледати неке од последица утицаја савременог света на књижевност. О њеној кризи и кризи саме књижевности најконкрет-

није говоре Антоан Компањон, Цветан Тодоров и Вилијам Маркс. Симптоми које препознају могу се делимично применити на сваку националну књижевност и због тога је њихова релевантност прворазредна.

Присетимо се да је француска књижевност књижевност са готово најбогатијом и најдужом традицијом, књижевност која је предњачила у 19. веку и која је све до данас задржала своје најважније друштвене навике и обичаје у којима заузима важно место. Француски најтиражнији савремени писци с поносом истичу како је Француска вероватно једина земља на свету у којој је још увек престижно бити писац. У септембру сваке године осване нова књижевна годишња продукција, тзв. *rentrée littéraire*, књижаре нуде читаоцима и критичарима прегршт најсвежијих дела. Разноврсност продукције не забрињава, али неуједначен квалитет све више. Француска је, такође, земља у којој се књижевност у школи и на универзитету традиционално и дуго проучава по одређеним методама. Ново доба доноси нове изазове – Цветан Тодоров је био изненеђен када је установио да није био ни од какве користи сопственој деци; његова интервенција није осигурала боље оцене кад су га замолила да им помогне око домаћих задатака из књижевности. То је један од аргумената које наводи у својој књизи *Књижевност у опасности*.

Колико год савремени тренутак изгледао апокалиптично по културу и књижевност, требало би се присетити правих узрока и прећашњих преломних тренутака за књижевност и теоријску мисао. Управо је то учинио Вилијам Маркс, професор на Универзитету Париз-Нантер, у својој важној студији из 2005. године, *Опроштај од књижевности.* У овој ванредно бритској књизи, Маркс већ на почетку, као при обдукцији, констатује да је књижевност одавно изгубила престиж и друштвени примат у Француској: претекао ју је филм, и често се воде расправе о сврсисходности студија књижевности (Маркс 2005: 11). Његова теза је јасна: жели да покаже да је у Европи у периоду између 18. и 20. века дошло до радикалног преображаја књижевности – њене форме, самог појма, њене мисије, њене функције – „све се изменило" (Исто: 12). По његовом мишљењу, реч је о три узастопне етапе историје књижевности у три последња столећа: експанзија, после које долази аутономија, и на крају девалоризација. Ми смо сведоци последње етапе која је почела пре више од једног века.

Маркс сматра да треба преиспитати појам суштине књижевности: шта је уопште књижевност, то заправо нико не зна, „сем чињенице да представља посебну употребу језика", закључује Маркс. Опроштај од књижевности је, у ствари, само опроштај „од одређеног стања књижевности" (Исто: 15). Књижевност на издисају непрестано говори о сопственој смрти, а они који заиста умиру, не проговарају, већ одлазе без речи, духовито примећује Маркс. Такав је био Рембоов случај. Маркс полази од преломног тренутка Рембоовог опроштаја од поезије. Рембоови следбеници нису могли да понове ту тишину, морали су да пронађу нове начине да означе опроштај од књижевности (Исто: 22). Маркс наводи надреалисте и сличне експерименте француске књижевности у 20. веку. Нарочито истиче улогу Пола Валерија и његовог чувеног лика, Господина Теста, који тематизује опроштај од уметности и књижевности,

„збуњује читаоца бруталним преласком у тишину на крају текста, оставља га да се нада наставку који никада неће доћи" – овако Валери, подвлачи Маркс, „успева да представи оно што се не може представити" (Исто: 30).

Кључни аспект даље судбине књижевности био је однос према друштву. Он се променио у другој половини 19. века, пошто је књижевност „починила хибрис верујући да може да се избори за сопствену независност". Пошто се на почетку толико веровало у њу, њен пад био је тим страшнији. Авангардне аспирације за радикалним, потпуним променама нису ништа друго до пуки естетички чин – што су гласнији авангардни покличи, то је јаснија немоћ књижевности, сматра Маркс. Дакле, друштво више није могло да прихвати „замисао која је осуђена на пропаст, књижевност и живот су се заувек растали" (Исто: 80). Не чуди чињеница да се књижевност касније окреће сопственој форми.

Маркс наводи и одсудне тренутке у историји, велике катастрофе које су допринеле прекидима, попут земљотреса у Лисабону и Аушвица. Проблем празнине и још више тишине која прогања био је подстицај за Сартра и његову ангажовану књижевност као реакцију, као пројекцију у будућност. Маркс говори о тематизацији тишине код Бекета, Бланшоа, Маргерит Дирас. Маркс подсећа и на изазове књижевности која испољава хиперсвест о себи самој – њен представник је Бекет који успева да превазиђе и сам опроштај: „он је истовремено писац смрти књижевности и њене победе, зависно од перспективе из које се посматра" (Исто: 177). Маркс свакако верује у књижевност и њену виталност. Без обзира на неповољне околности, она очигледно опстаје и има шта да каже.

Антоан Компањон, професор на Колеж де Франс у Паризу и на Универзитету Колумбија у Њујорку, у свом приступном предавању на Колеж де Франс, под насловом „Чему књижевност?", истиче посебно место које књижевност заузима у животу и друштву. Говори о функцији књижевности од антике до данас. Каква је њена улога данас – исплати ли се, шта она представља, узмиче ли пред дигиталном технологијом. Компањон даје дијахронијски преглед четири моћи које књижевност има: прву је установио Аристотел, преко појмова мимезе и катарзе, који говоре о особеном задовољству које књижевност побуђује, истиче њену моралну функцију. Хорације подвлачи да је њена улога да поучи и забави; друга припада просветитељству и романтизму, она више није поука и забава, већ лек, она афирмише слободу и одговорност појединца, она се супротставља репресији и потчињавању. Трећа моћ коју књижевност има јесте да „поправи" језик, односно да створи сопствени, песнички језик. Њена модерна моћ јесте да се супротстави филозофији и да превазиђе стеге језика, а њена четврта, постмодерна, представља свест о властитој немоћи. Попут анализе Вилијама Маркса, Компањонова дијагноза такође истиче друштвено-историјски усуд књижевности и преиспитује актуелни тренутак, где је важно препознати њену суштинску виталност. Није ли, пита се Компањон, „куцнуо час да се са омаловажавања пређе на рехабилитовање, са порицања на афирмацију?" „Време је", сматра он, „да се поново хвали књижевност, да се заштити од омаловажавања, у школи и

у свету" (Компањон 2013: 59). Иако нико не изговара кључно питање, оно остаје у нашем духу: хоће ли књижевност постати друштвено ирелевантна, затим потпуно маргинализована, хоће ли се на крају угасити?

Компањон цитира хуманистичке дефиниције културе и читања Френсиса Бекона и Т. С. Елиота и жели да нам предочи да се то неће десити. Јасно је да Антоан Компањон жели да по сваку цену подсети на особеност књижевности, на чињеницу да је ниједан други медиј не може заузети њено место. Без обзира на време у којем живимо, књижевност, упркос великим кризама кроз које пролази, због друштвених околности које се мењају, суштински увек има исту улогу. Једино она помаже човеку да спозна и испољи своју истинску природу, једино му она даје ту слободу. Компањонова апологија књижевности истиче њену фундаменталну отворену природу: попут Монтењевих есеја, књижевност је „увек хеуристичка" (Исто: 69), она представља слободно трагање. Сличног мишљења је и Цветан Тодоров, који књижевности приписује јасну епистемолошку улогу – читање романа помаже нам да схватимо свет: „Читање нам помаже да мислимо и осећамо из перспективе других, то је једини начин да тежимо универзалности" (Тодоров 2014: 78). Међутим, Компањон је свестан изазова пред којима се налазе књижевност и читање. Он не истиче ексклузивност књижевности и не претендује на њен искључиви примат у овом веку, али свакако брани њену вечну специфичност коју ниједан други медиј, ниједна друга уметност немају: „Књижевност стога треба читати и проучавати јер она нуди начин – неки би рекли једини – да се сачува и пренесе искуство других, оних који су далеко од нас у времену и простору, или оних који живе у друкчијим условима" (Компањон 2013: 63). Компањону је очигледно најважније да покаже да ништа не може заменити књижевност у људском искуству и да су њене заслуге за дух и развијање индивидуалности од непроцењиве вредности у сваком тренутку. Истиче да је управо крхкост књижевности у садашњем тренутку разлог да је још више волимо (Исто: 77).

Нешто касније, у још драстичнијем контексту, Антоан Компањон истиче своју тезу. Реч је о врло запаженом, за неке скандалозном, тексту Доналда Морисона у америчком листу *Тајм*, децембра 2007. године. На насловној страни угледног недељника писало је *Смрт француске културе*. Морисон критикује француску културну сцену и констатује њено урушавање. Текст је узбуркао духове у Француској и у Америци, француски интелектуалци су одмах реаговали у најугледнијим француским дневним и недељним листовима и у свим могућим медијима. Сам Морисон каже:

> Можете критиковати француски однос према раду, пушење, пореску политику. Шта год да урадите, никако не смете рећи нешто лоше о њиховој култури. [...] Ја сам кажњен брзо и јавно. Само неколико дана по објављивању мог чланка од 3000 речи о слабљењу моћи француске културе као водеће међународне културне силе у европском издању часописа *Тајм* од 3. децембра 2007. године, француски медији су се усијали као Ајфелова кула у пуном сјају (Морисон, Компањон 2010: 2).

Антоан Компањон је понудио свој одговор у књизи, својеврсном диптиху, где, после Морисоновог текста о смрти француске културе, следи

Компањонова реплика под насловом „Оптерећеност величином". Књига је прво објављена на француском 2008, а затим и на енглеском, 2010. године. Врло добро уочава да је судбина савремене француске књижевности углавном резултат великих очекивања после њене водеће улоге у 20. веку. Сетићемо се само утицаја који су Сартр, Ками, Фуко, Барт и Дерида извршили на модерну америчку теоријску и књижевну мисао. Француска култура је, сматра Компањон, култура огромне и богате традиције, и самим тим оптерећена својом баштином, угледом. Француска култура је лака мета разних предрасуда и често се од ње превише очекује. Сматра да не треба издвајати тзв. „велике" културе и књижевности, већ би требало обратити пажњу на разноврсност и богатство свих појединачних култура.

Сви ови аргументи које Компањон износи важе за француску књижевност, али се у извесној мери могу применити и на остале европске књижевности, као и на нашу. По мом мишљењу, бојазан да ће прелазак са хартије на нови интерфејс угрозити читање (киндл, таблет, ајфон, смартфон) је неоснована – овакав трансфер само потврђује праву природу текста – да је жив, Ролан Барт би вероватно указао на његову неприкосновену моћ. Иако је модерно доба очигледно неповољно за процват књижевности, не треба заборавити да писци попут Харукија Муракамија, Дона де Лила, Џона Максвела Куција, у Француској Патрика Модијана, на пример, лако налазе пут до огромне читалачке публике у свету. Велике књижевне награде, као вид књижевне критике, нису њихова једина легитимација. Код нас, такође, аутори различитих генерација и инспирација, попут Давида Албахарија, или Владимира Пиштала, редовно рачунају на приличан број заинтересованих читалаца. Књижевност, дакле, упркос свему, показује своју суштинску виталност и потврђује Компањонове тезе. На крају свог одговора Морисону, Компањон се нада да у књижевности владају циклични трендови, да ће повољнији периоди сменити оне мање повољне. Ова идеја подсећа на Шкловског и руске формалисте и њихову концепцију књижевне еволуције, која се одвија по начелу контраста. Можемо се сложити са Антоаном Компањоном и његовим захтевом у приступном предавању када је реч о будућности књижевности: „будимо реалисти, а не дефетисти" (Компањон 2013: 32).

ЛИТЕРАТУРА

Бодријар 1994: J. Baudrillard, *The Illusion of the End*, Cambridge/Malden: Polity Press.

Компањон 2013: A. Compagnon, *La littérature, pourquoi faire?*, Paris: Collège de France/Fayard.

Лиотард 2008: J. F. Lyotard, "Answering the question: what is postmodernism?" in: *Modern Criticism and Theory. A Reader*, David Lodge, Nigel Wood (eds.), Harlow: Pearson/Longman, 412–420.

Маркс 2005: W. Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e–XX^e siècle*, Paris: Les Éditions du Minuit.
Морисон, Компањон 2010: D. Morrison, A. Compagnon, *The Death of French Culture*, Cambridge/Malden: Polity Press.
Тодоров 2014: T. Todorov, *La littérature en péril*, Paris: Flammarion.

Vesna V. Elez

"THE ILLUSION OF THE END" AND THE RESILIENCE OF LITERATURE IN 21ST CENTURY

(Summary)

This paper focuses on the concept of endism and the crisis of literature in 21st century. The agony of history, culture and literature has become a commonplace in its own right – modernism announces this phenomenon while postmodernism reflects upon it. French literature, as a paradigm of leading European literature in last century, may serve as a case study of unfavourable contemporary conditions for its further development. Antoine Compagnon, Tzvetan Todorov and William Marx consider the current unfavourable moment for both literature and literary studies, but emphasize nevertheless the uniqueness and inextinguishable power of literature.

821.134(7/8).09
821.163.41.09

Весна З. ДИЦКОВ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СРПСКА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА КРИТИКА О БОРХЕСУ: ОДЈЕК У ПЕРИОДИЧНИМ И СЕРИЈСКИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА (2001–2015)

Овај рад је посвећен српској постмодернистичкој критичкој мисли која се, почетком XXI века, бави – у публикацијама периодичног и серијског карактера – прозним стваралаштвом Хорхеа Луиса Борхеса. У том смислу, предмет нашег интересовања представљају критички текстови и студије домаћих аутора о Борхесовој прози, написани у постмодернистичком маниру, који су излазили у књижевним часописима, годишњацима и зборницима на српском језику током првих петнаест година овог века. Анализирајући поменуте прилоге, настојимо да утврдимо њихова примарна тематска поља и да одредимо квалитативна померања до којих је евентуално дошло у односу на интерпретативну рецепцију Борхесове фикционалне и есејистичке прозе која се развијала на српском језику за време XX века. Такође, рад настоји да укаже на могуће правце даљег развоја српске постмодерне критичке парадигме када је у питању књижевно-естетичко вредновање Борхесових прозних творевина.

Кључне речи: постмодернизам, српска књижевна критика, рецепција, Борхес.

Увод

Стваралаштво Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899–1986) је ушло у видокруг читалаца на српском језичком подручју пре нешто више од пола века, када је Нолит објавио (1963) његову збирку приповедака *Машта-пује* (*Ficciones*, 1944) у преводу Божидара Марковића. Српска верзија овог дела појавила се са закашњењем од скоро две деценије, у време када је Борхес већ стекао међународни углед и популарност захваљујући престижној књижевној награди *Форментор*, коју је поделио (1961) са Семјуелом Бекетом. Од тада, интересовање за Борхесово стваралаштво код нас није јењавало; његов књижевни опус је највећим делом преведен на српски језик и

* vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

пропраћен одговарајућом интерпретативном рецепцијом у књижевним часописима и листовима (в. Дицков 2009. и 2014).

Осамдесетих година прошлог века у српској књижевности се испољио утицај постмодернизма, културног феномена који је донео промену укуса, оспоравајући границе између уметности и теорије, историје и фикције, односно између уметничког доживљаја стварности и свакодневног искуства, што је имало за последицу мешање дискурса фикције, историје и теорије. Инкорпорираvши се у српску књижевну критику деведесетих година XX века, постмодернистички критички методи су временом довели до развоја низа аисторијских истраживања структуре књижевног текста, уз често брисање граница између различитих видова критичког мишљења.

Почетком XXI века, уочава се у српској књижевно-критичкој пракси, нарочито код млађих аутора, доминација постмодернистичког приступа када је реч о тумачењу и вредновању стваралаштва Хорхеа Луиса Борхеса, претече постмодернизма у хиспаноамеричкој књижевности, писца који је оставио неизбрисив траг и на уобличавање различитих поетолошких аспеката књижевног постмодернизма у Србији. Стога, предмет нашег интересовања чини интерпретативна рецепција Борхесове прозе, која је остварена у складу са постмодернистичким критичким моделом током петнаестогодишњег раздобља (2001–2015) у периодичним и серијским публикацијама на српском језику.

Критички текстови о Борхесовој прози

Први критички текст посвећен прозним творевинама Хорхеа Луиса Борхеса, који се појавио у XXI веку на српском језику конципиран у постмодернистичком маниру, изишао је на страницама *Зборника Матице српске за књижевност и језик* под насловом „Теоријске основе Борхесове (наративне) поетике" и написао га је Дејан Милутиновић (2004). Полазећи од становишта да Борхес припада оној групи писаца који књижевност схватају као систем ограниченог броја елемената и правила испреплетаних у неограниченом броју комбинација, Милутиновић сматра (2004: 413–415) да Борхесову наративну поетику одређују трансценденција, релативизам и семиоза. Ова три међусобно прожета сегмента се остварују у конкретним реализацијама, посредством деловања принципа дуализма и сукоба, који се разрешавају поступком немотивисаног краја, те се у Борхесовим приповеткама догађаји, односно сукоби, решавају увођењем различитих видова мотивације (фаталистичке, метафизичке, фантастичне), а не расплетом који би произилазио из самих догађајних низова. Стога, Милутиновић (2004: 427) сматра да Борхес, упркос његовом несумњивом утицају на постмодерну на нивоу приповедачког проседеа (непризнавање постојања иновација, брисање ауторства, успостављање књижевности као система варијација и комбинација), није у потпуности постмодеран писац, јер применом дијалектичког идеализма у

разрешавању сукоба у својим причама онемогућује постојање песимистичког патоса. „Постмодерна негирањем основних принципа егоцентризма настоји да декомпонује и сам појам хуманизма, односно метафизике, док Борхес управо оваква схватања употребљава ради доказивања и давања првенства метафизичким законитостима у односу на физичке" (Милутиновић 2004: 427). На крају, Милутиновић закључује: „Хорхе Луис Борхес није донео ниједан нов поступак, никакве радикалне иновације, али је успео да оствари посебан тип наратива, посебан облик комбинација, пре свега упливом метафизике и неповратном доследношћу у коришћењу сталних мотива-симбола" (2004: 427).

Други критички текст Дејана Милутиновића (2005), „Борхесови прилози теорији магичног реализма", штампан је у *Књижевном листу*. Да би указао на специфичности Борхесовог тумачења појма магичног реализма (*realismo mágico*), аутор текста полази од пишчевог схватања појмова фантастичног и реалистичног, које овај аргентински писац није користио само ради обележавања различитих принципа структурирања приповедне грађе, већ и као вредносне одреднице. У том смислу, истиче Милутиновић (2005: 16), Борхес не само што је помоћу појма фантастике изједначио различите дискурсе (књижевности, историје, филозофије, теологије), већ га је користио као конзистентан принцип анализе применљив на све врсте текстова који су вредновани с обзиром на присутну дозу фантастике, односно метафизике. Милутиновић наводи да Борхес разликује три основна принципа нарације (миметички, реалистички, психолошки; магични или фантастични; чудесни) у односу на начин и тип каузалне интеграције, али да се не бави темељно њиховим односима, сличностима и разликама. Посебну пажњу аутор текста поклања тумачењу четири основна наративна механизма (дело у делу, контаминација реалности сном, двојници, путовање кроз време) који се срећу у Борхесовим причама, а уједно представљају и окосницу пишчеве теоријске мисли по којој текст, како наглашава Милутиновић (2005: 16), како би могао да добије одредницу магичан, мора да буде троп и метатроп, односно мора да упућује на метафизику. Иако је у почетку Борхес користио појмове магично и фантастично као синониме, касније је у његовим радовима дошло до издвајања магичног као подтипа фантастичне књижевности. У завршном делу своје анализе, Милутиновић (2005: 16) као Борхесов главни допринос теорији магичног реализма издваја параметре (синтаксички – фабула и њена мотивисаност; семантички – однос плана изражаја и плана садржаја, тј. стварности и традиције; интерференција са другим и у друге текстове; рецепција) које је овај писац утврдио за одређивање својстава магично-реалистичких текстова.

Уважавајући непостојање строгих граница међу жанровима као једну од главних одлика целокупног Борхесовог стваралаштва, Дејан Милутиновић (2009) у свом раду „Функције наративног у Борхесовим есејима", који је изишао у нишком *Годишњаку за српски језик и књижевност,* полази од Хјелмслевљевог модела језичког знака и примењује га у анализи односа појединих Борхесових прича и есеја, не улазећи при томе у природу самих наративних

поступака. На основу поменутих тумачења, Милутиновић (2009: 315) долази до закључка да, за разлику од монтењевског огледа традиционалног типа који нагиње „мисаоности", Борхесов есеј тежи ка наративизацији, јер Борхес „дискурзивну мисаоност" замењује и/или допуњује наративним стратегијама тако што читаоцу не излаже уобличена метафизичка начела, већ их сугерише преко различитих наративних поступака, што има за последицу да естетски ефекат постаје у суштини главни циљ његових есеја, тј. сама „методологија" којом се епистемолошко остварује, а не обрнуто.

> Дистинктивна својства Борхесове поетике тичу се супстанци плана израза и плана садржаја, дакле представљају наративну организацију и метафизичку интенцију, пошто се до епистемолошких вредности не долази дискурзивно (или поетском сугестијом), већ поступцима наративног дочаравања, са нагласком на магијском корену ове речи (Милутиновић 2009: 315).

Интертекстуалност, једна од главних одлика Борхесове фикционалне прозе, представља тему обимне студије коју је Дејан Милутиновић (в. 2010) такође објавио у *Годишњаку за српски језик и књижевност*. Приликом анализе места и функције коју други текстови имају у склопу фикционалних прозних творевина Хорхеа Луиса Борхеса, аутор студије „Интертекстуалност Борхесових прича" је редуковао бројне врсте односа који се могу успоставити између текстова према различитим теоријама интертекстуалности (Ј. Кристева, М. Рифатера, Ж. Женета, Л. Хачион) на метатекстуалне и интертекстуалне односе, које је потом анализирао на примерима појединих Борхесових прича. Када су у питању приче засноване на метатекстуалном принципу, оне су структуиране као текстови о тексту, чија је заступљеност и простирање знатно веће од интертекста, те Милутиновић (2010: 238) разликује – на основу односа, позиције и функције текста у контексту приче – текстове као елементе сижеа и текстове као повод експланативности, тј. приче које се заснивају на приказивању и објашњавању других текстова. С друге стране, Борхесове приче које се заснивају на интертекстуалности подразумевају увођење елемената неког другог текста у своју структуру, који се може експлицитно наводити или само имплицитно појављивати (Миловановић 2010: 246).

Разматрајући идејно-идеолошка поља Борхесове интертекстуалности, Милутиновић наглашава да је однос овога писца према интертекстуалности непосредно повезан са основним постулатима његове поетике: трансценденцијом, релативизмом и семиозом. Полазећи од премисе да је трансценденција схватање које се артикулише кроз теорију о архетиповима и подразумева постојање надређених категорија које одређују конкретне појаве, Милутиновић истиче (2010: 262–263) да се трансценденција, када је у питању интертекстуалност, огледа у палимпсесту и присуству апокрифних текстова, што значи да конкретан текст трансцендира старије текстове не само кроз коришћење њихових дискурса, већ и обједињавањем у нови (кон)текст, а пошто су ауторство и онтологија стварних текстова релативни, то долази до изједначавања ауторовог текста са свим осталим, прошлим и будућим, али и могућим, апокрифним текстовима. Семиоза подразумева код Борхеса

– према Милутиновићу (2010: 263–265) – схватање по коме су све појаве овог света само знакови у тексту Некога или Нечега, што наглашава пишчев став о немогућности спознаје, а тиме и релативности, суштине постојања човека и Универзума, јер постоји бесконачан низ „кругова" архетипова, при чему сваки наредни обухвата оне претходне. Управо због оваквих уверења о релативности, истиче Милутиновић (2010: 263–264), аутор је код Борхеса изједначен са читаоцем, а текст је изгубио свој императивни статус дела, претворивши се у низ варијација које могу да се изнова користе ради стварања нових комбинација. Стога, Милутиновић на крају студије закључује (2010: 265) да интертекстуалност представља Борхесово основно средство у експонирању метафизичких законитости у односу на физичке.

О позицији детективике у Борхесовој експлицитној и имплицитној поетици приповедања, посебно класичне школе, као и о њеном значају за постмодерну, Дејан Милутиновић (2013) говори у раду „Борхес и детективски жанр" који је објавио у годишњаку за српску и компаративну књижевност *Philologia Mediana*. У намери да детективски жанр поврати интелектуалним изворима, Борхес је трансформисао логичко приповедање „завршног и затвореног" текста у чин мистериозног открића оствареног помоћу интелигенције, а јунаци су постали одређени као детективи не по вокацији, већ на основу интелектуалних операција којима настоје пре да наслуте принципе (неког од) знаковних система који су наговештени траговима злочина, него да интерпретирају саме трагове, што доводи до модификовања хронотопа детективског жанра, јер се са плаузибилности прешло на метафикционалност (Милутиновић 2013: 320–321). Спектар иновација које Борхес уноси у детективистику веома је широк и разноврстан, те обухвата – набраја Милутиновић (2013: 322) – укрштање не само текстова и поступака жанрова истог „семантичког" поља (на пример детективике, кримија и хорора), већ и уношење интертекстова и дискурса (филозофије, теологије, науке, историје) који су раније (почетком XX века) били неспојиви са детективским жанром. Окрећући се прототиповима из којих се детективика модификовала (древни текстови са ликовима мудраца, зборници стварних злочина, готика), Борхес потврђује схватање да су текстови само варијације и комбинације претходних традиција, чија је трансформација превасходно везана за поступак селекције и интенције: „Док у древним облицима наведени примери имају морално-дидактичку функцију, Борхес из корпуса филозофских, историјских, теолошких и научних текстова бира оне који апоризују централне поставке области којима припадају" (Милутиновић 2013: 322).

Невена Јанићијевић Матић (2011) у раду „Фантастичне теме код Борхеса", објављеном у *Годишњаку Факултета за културу и медије*, анализира теме двојника, времена, лавиринта, универзума, књига, огледала, хаоса и реда у одабраним причама Хорхеа Луиса Борхеса. Ауторка на почетку рада истиче разлику између неофантастике коју су створили Хорхе Луис Борхес и Хулио Кортасар и традиционалне фантастичне књижевности, која се огледа у недостатку натприродних елемената и напетости у делима поменутих аргентинских писаца; наиме, Борхес и Кортасар, користећи метафоре,

фантастику исказују кроз слике које представљају логику узрочности и на тај начин успостављају логику двозначности и неодређености, чиме постижу да истинска стварност постаје уметничка стварност. За Борхеса, указује Јанићијевић Матић (2011: 468), свака коначна вредност или истина се претвара у фантастичне постулате, а фантастика постаје теорија универзума, који се не може спознати, те се стварност самим тим релативизује, а нестварно на равни каузалитета стиче своју законитост, односно „Борхес књижевну фикцију ставља у исти ред са стварношћу, а реалном свету претпоставља свет књига, тј. библиотеку". Метафизички и теолошки мотиви у Борхесовим причама постају симболи, јер се ове творевине заснивају на пишчевом нихилистичком уверењу о немогућности људског ума да продре у тајне универзума. „Тако су пантеизам, свет као сан, божија књига и циклично време, део имагинарног света који се не разликују много од митова и легенди. [...] Човекова креација нема упориште у стварности која је непојмљива, већ у уметности, тј. књижевности" (Јанићијевић Матић 2011: 479).

Јелица Вељовић (2013) анализира у тексту „Историја као реверзибилан одраз истине у причи 'Тема о издајнику и јунаку' Хорхе Луис Борхеса", који је изишао у тематском зборнику *Савремена проучавања језика и књижевности,* затупљеност и начин представљања основних питања постмодернистичких тенденција у поменутој творевини, односно бави се тумачењем питања односа историје, стварности и књижевности код Борхеса. У том смислу, ауторка налази да већ на самом почетку приче долази до релативизовања историјске инстанце, јер тема није постављена у јасно дефинисан временски оквир, а потом се та почетна бинарност појмова историје и књижевности преплиће да би на крају били супституирани. „Борхес овим потврђује ахисторичност као нит која промиче кроз његов опус, јер управо овај постмодернистички став тражи од писца ревизију историје као тоталитарног и заокруженог дискурса" (Вељовић 2013: 105). Да би указао на свеобухватност и прожимање стварности, фиктивног и наративног, Борхес користи парадокс као својеврсни стожер ове приче и показује да је наратив прешао у стварност и био прихваћен као стварност, а затим узео облик историје и био прихваћен као историја, што указује на хоризонт постмодернистичког разматрања света као текста, те Вељовић (2013: 107–109) с правом истиче да деконструкција историје и стварности увелико одређује поменуту Борхесову причу, а фиктивност се налази како у књижевном, тако и у историјском чину Борхесовог свеколиког писања, које тражи од читаоца да историју као догађајност сагледа у изокренутом положају.

У тексту "El mito y la literatura contemporánea: Jorge Luis Borges y la prosa de laberintos" („Мит и савремена књижевност: Хорхе Луис Борхес и проза лавиринта") објављеном у тематском зборнику *Језик, књижевност и митологија,* Наташа Гузина (2013) се бави функцијом мита и лавиринта у Борхесовом прозном фикционалном стваралаштву. С обзиром на то да је немогуће спознати суштину универзума и да се језиком не може изразити богатство појавног света, Борхес се окреће симболичком језику мита који му омогућава да целовитије приступи стварности користећи бројне алузије и метафоре; у

том смислу, лавиринт постаје симбол који у највећој мери одражава пишчеве аспирације да прикаже стварни свет који га окружује. Имајући у виду класификацију лавиринта као најчешћег симбола у опусу Хорхеа Луиса Борхеса коју је сачинила Кристина Грау (Cristina Grau), Гузина (2013: 398) истиче да се већина Борхесових прича заснива на оном типу лавиринта који одликује способност бескрајног просторног увећавања. На крају, ауторка закључује да он – заједно са осталим савременим писцима – користи мит у тежњи да продре у смисао и сврху људског постојања, и то првенствено због неизмерне снаге његовог симболичког језика који омогућава бесконачан низ метафизичких преиспитивања (Гузина 2013: 401).

Текстови компаративног карактера

Почетком овога века, изишао је у књижевном часопису *Исидоријана* текст „Искре ироније (Исидора Секулић и Хорхе Луис Борхес)" који је написао Драгољуб Поповић (2003) са намером да истакне разлике и сличности између ово двоје књижевних великана. Већ на почетку текста, Поповић (2003: 504) истиче да је више оног што их разликује и раздваја: почев од тога што су припадали различитим генерацијама, преко тематике (српска књижевница се бавила – на први поглед – регионалним, чак би се могло рећи локалним темама, а Борхес космополитским темама) до образовања (Борхес није школовањем стекао формална признања као Исидора Секулић). Осим на сличности биографског карактера (обоје су били ерудите, полиглоте, много су путовали, били – премда свако на свој начин – усамљени), Поповић (2003: 505) указује и на додирне тачке које постоје између Исидоре Секулић и Хорхеа Луиса Борхеса у књижевном погледу (обоје су били приповедачи и есејисти и обоје су неговали једноставан, кондензован књижевни израз), а посебно се задржава на иронији као доминантној стилској одлици код оба писца. Упоредном анализом Исидорине *Кронике паланачког гробља* и Борхесове *Свеопште историје бешчашћа*, Поповић (2003: 505–509) примећује да је Борхес у редукцији ликова на њихова психолошка својства отишао даље, а да је код Исидоре портрет живљи, те да обоје пре свега повезује – иако са различитим перспективама – искра ироније (према родитељству, науци, бесмисленој одважности, манипулацији), као и аутоироније (код Исидоре реч о сиромаштву, а код Борхеса о слепилу).

Две године касније, појавила се у часопису *Књижевна историја* студија Александра Стевића (2005) под насловом „Данило Киш, читалац Борхеса, реалистички писац" у којој аутор пошавши од тога да је Кишово читање Борхесовог дела условљено Кишовим властитим књижевно-теоријским ставовима, који су непосредно везани за различите видове иманентне критике, нарочито за руски формализам, утврђује да Киш у низу кључних питања остаје изван постмодернизма, чак и онда када користи постмодернистичке наративне технике. Имајући у виду да питање Кишовог односа према Борхесу

превазилази уобичајено компаратистичко анализирање, те да је скоро по правилу решавано позивањем на Кишов властити опис тог односа који углавном није проучаван са критичке тачке гледишта, Стевић (2005: 530–531) помера фокус са Кишовог описа односа према Борхесу на питање о природи Кишовог читања Борхеса, односно на испитивање услова и претпоставки тог читања, што представља иновативан приступ у разматрању ове проблематике. Показавши да је употреба проседеа Борхеса као парадигматског постмодернистичког писца заснована на погрешном читању или боље речено на неспоразуму који је и сам парадигматски, а односи се на кључне одлике тог проседеа, Стевић (2005: 541–550) истиче да су Кишове преокупације на формалном плану ближе писцима модернизма, те да његово схватање историјског знања, експлицитно изражено у есејистичким текстовима, а имплицитно потврђено у фикционалним творевинама, има мало заједничког са радикалним скептицизмом који доминира у другој половини XX века, због чега на крају студије тврди да „Киш никада није искорачио изван граница либералног хуманизма, нити је желео да то учини" (Стевић 2005: 550).

„Између привида и љубави: Борхес и Павић", текст Ксеније Вуловић (2014) објављен у тематском зборнику *Сатир, сатира, сатирично*, доноси оригиналан поглед на стваралаштво Хорхеа Луиса Борхеса и Милорада Павића, конципиран на основу анализе љубавног наратива. Након систематизације ставова српских критичара о најистакнутијим заједничким поетичким одликама Борхесове и Павићеве прозе (релативизација и мистификација аутора и ауторства; наглашена улога метафикционалних елемената и интертекстуалних веза; учестале теме и мотиви попут огледала, лавиринта, двојника, књиге и библиотеке; употреба наизглед научног проседеа који подразумева безлично набрајање података; коришћење прозних врста које се традиционално сматрају научним), Вуловић (2014: 278–281) изјављује да се књижевност у прози оба писца заснива као привид у односу на реалност и у односу на аутентичност саме фикције, а разлика у њиховом погледу на свет налази се у ономе што је изван тог привида: док Борхес из хаоса стварности бежи у свет књига, а када се трагање за немогућим сазнањем покаже узалудним, једини преостали излаз представља смрт која и сама подсећа на привид, Павић проналази спас у силини додира са вољеним бићем која засењује интелектуалну радозналост.

Закључак

Током првих петнаест година XXI века, објављено је у периодичним и серијским публикацијама на српском језику десетак критичких текстова домаћих аутора који су били посвећени, у већој или мањој мери у складу са начелима постмодернистичке критике, сагледавању прозног стваралаштва Хорхеа Луиса Борхеса. Највећи број (8) ових прилога се бавио тумачењем и вредновањем Борхесових дела у прози, у чему се по броју (5) текстова и изоштрености постмодернистичког критичког фокуса истакао Дејан Милу-

тиновић. Такође су писани критички текстови и студије у којима је на компаративан начин разматрано Борхесово стваралаштво у односу на опусе појединих српских писаца (Исидоре Секулић, Данила Киша, Милорада Павића). У односу на тумачења Борхесовог опуса која су се развијала код нас током прошлог века, постмодернистичка критичка мисао је донела квалитативан помак у пријему како Борхесових фикционалних творевина тако и есеја, указавши на поједине, до тада недовољно изучаване елементе (детективистика), што је довело до отварања нових поља интересовања, погодних за будућа истраживања, и створило повољне услове за реваloризацију постојећих интерпретативних резултата.

ЛИТЕРАТУРА

Вељовић 2013: Ј. Вељовић, Историја као реверзибилан одраз истине у причи „Тема о издајнику и јунаку" Хорхе Луис Борхеса, у: М. Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 103–110.

Вуловић 2014: К. Вуловић, Између привида и љубави: Борхес и Павић, у: Д. Бошковић, Ч. Николић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност,* Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–282.

Гузина 2013: N. Guzina, El mito y la literatura contemporánea: Jorge Luis Borges y la prosa de laberintos, у: Н. Тодоров (ур.), *Зборник радова* са Прве међународне научне конференције Језик, књижевност и митологија, Београд: Алфа универзитет, Факултет за стране језике, 394–402.

Дицков 2009: В. Дицков, Борхес и приповедна проза код Срба: критички одјек у српској књижевној периодици XX века, у: *Доситеј Обрадовић и Европа*, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 405–414.

Дицков 2014: В. Дицков, Песничко стваралаштво Хорхеа Луиса Борхеса у Србији, у: Александра Вранеш, Љиљана Марковић (ур.), *Србија између истока и запада: наука, образовање, култура, уметност:* Београд: Филолошки факултет, 41–59.

Јанићијевић Матић 2011: Н. Јанићијевић Матић, Фантастичне теме код Борхеса, Београд: *Годишњак Факултета за културу и медије*, III/3, Београд, 467–480.

Милутиновић 2004: Д. Милутиновић, Теоријске основе Борхесове (наративне) поетике, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 52/2, Нови Сад, 413–427.

Милутиновић 2005: Д. Милутиновић, 2005: Борхесови прилози теорији магичног реализма, Београд: *Књижевни лист*, IV/35–36, Београд, 16.

Милутиновић 2009: D. Milutinović, Funkcije narativnog u Borhesovim esejima, Ниш: *Годишњак за српски језик и књижевност*, 22/9, Ниш, 305–315.

Милутиновић 2010: Д. Милутиновић, Интертекстуалност Борхесових прича, Ниш: *Годишњак за српски језик и књижевност*, 23/10, Ниш: Филозофски факултет, 237–266.

Милутиновић 2013: D. Milutinović, Borhes i detektivski žanr, Ниш: *Philologia Mediana*, V/5, Ниш, 319–333.

Поповић 2003: Д. Поповић, Искре ироније (Исидора Секулић и Хорхе Луис Борхес), Београд: *Исидоријана*, IX/15, 12/14, Београд, 504–510.

Стевић 2005: А. Стевић, Данило Киш, читалац Борхеса, реалистички писац, Београд: *Књижевна историја*, 37/127, Београд, 529–551.

Vesna Z. Dickov

LA CRÍTICA POSTMODERNISTA SERBIA SOBRE BORGES:
REFLEJO EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y SERIADAS (2001–2015)

(Resumen)

El presente trabajo está dedicado al pensamiento crítico postmodernista serbio que se ocupa de la obra en prosa de Jorge Luis Borges en las publicaciones periódicas y seriadas de comienzos del siglo XXI. Con tal motivo, nuestro interés se centra en los textos críticos y estudios de los autores nacionales sobre la prosa de Borges, escritos de corte postmodernista, que se publicaron en serbio en las revistas literarias, anuarios y actas durante los primeros quince años de este siglo. Al analizar los textos mencionados, intentamos determinar sus campos temáticos principales y definir, a través de un enfoque sintético de carácter comparativo, los cambios cualitativos que probablemente hayan ocurrido con respecto a la recepción interpretativa de la prosa de Borges, tanto de ficción como de ensayos, en el idioma serbio durante el siglo XX. En el presente trabajo también intentamos llamar la atención de las posibles direcciones que en el futuro pueda adpotar el paradigma crítico postmoderno serbio en cuanto a la valoración literario-estética del opus de Borges en prosa.

821.163.41.09-31

Bogusław ZIELIŃSKI*
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
Instytut Filologii Słowiańskiej, Poznań

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

СРПСКА ТРАДИЦИЈА У РОМАНИМА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА *ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА*[1] (1997) И САВЕ ДАМЈАНОВА (2014) *ИТИКА ЈЕРОПОЛИТИКА@ВУК*[2]

Композиција пачворка и еклектични карактер оба дела повезују различите равни романа и различите области српске традиције: историјску (понављање и паралелизам историјских катастрофа које се дешавају српском народу, позивање на различите али пресудне елементе српске историје), метафизичку (православна духовност као неодвојива компонента српског идентитета), митолошку (угрожен српски ентитет који симболизује митологема опсаде, митизација Вука Караџића), фантастично-магичку и лингвистичку.

Кључне речи: Горан Петровић, Сава Дамјанов, српски постмодернистички роман, Вук Караџић.

Романи дати у наслову рада обично се класификују као постмодернистички, иако су њихове главне особине крајња ауторефлексивност и видно пародистичка интертекстуалност. Постмодернистичка блискост фикције и историје је сложена веза интеракције и узајамне импликације (Хучеон 1998: 378). Историографски метароман тежи да буде уврштен у историјски дискурс без одустајања од своје аутономије као фикције. Текстуална инкорпорација интертекстуалне прошлости, као конститутивни елемент постмодернистичког романа, функционише као формално обележавање историчности – како књижевности, тако и „света". Два насловна романа нуде повратак на представљене ликове, догађаје и историјске појаве, кључне за српску традицију, али су лишени традиционалне и директне референтности. Романи

* zielbog@amu.edu.pl

[1] Горан Петровић, *Опсада цркве Светог Спаса*, Нови Сад 1997.

[2] Сава@Дамјанов, *Итика јерополитика@Вук. Мали простонародни славеносербски роман*. Зрењанин-Нови Сад 2014.

Петровића и Дамјанова су реализација интертекстуалних метаромана који нуде смисао прошлости, али прошлости уплетене у пародију, стилизацију, интелектуални лудистички дискурс, крајњу фикционалност.

Роман Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса* објављен је 1997. године, дакле две године пре напада НАТО пакта на Југославију, али метафоричка уплетеност романа у контекст савремених догађаја је очигледна. Тај постмодернистички роман не остварује принцип да постмодернизам значи фундаментални идеолошки антифундаментализам[3]. Роман, који се састоји од девет књига и који доноси наративне извештаје четрдесет дана, на изразит начин и у многим равнима надовезује се на традицију православне духовности. Парастос (*мнимосинон*) је посвећен српском народу у Босни и Херцеговини, чију судбину писац изражава речима молитвене успомене: „Од свега није више ништа остало, ни да се приповеда".

Текст романа Саве Дамјанова *Итика јерополитика@Вук* састоји се од 23 различите приповедачке структуре, од којих наводим само неке, карактеристичне за српску традицију: *Житије династије Немањић, Свети Сава и Вук, Отоманско царство, Рјечник, Дестерац, Повест о трговцу, Царствујушчи град Вијена, Писмо кнезу Милошу, Вук и авангарда, На Дрини ћуприја, Из XX-ог века, XXI век* као и *Епилог* и *Резиме*. Сава Дамјанов реинтерпретира Вуков канон, посежући за инструментима постмодернистичке поетике, али је заправо дијапазон репера Дамјанова шири и дубљи, јер се тиче широког подручја српске традиције и културе.

Традиција као метафикција

Композиција пачворка и свесно еклектички карактер оба романа повезују различите равни романа и различите области српске традиције: **историјску** (понављање и паралелизам историјских катастрофа које се дешавају српском народу – Петровић; позивање на различите али пресудне елементе српске историје, кључне ликове српске историје и експонирана улога Вука Караџића – Дамјанов), **метафизичку** (православна духовност као неодвојива компонента српског идентитета), **митолошку** (угрожен српски ентитет који симболизује митологема опсаде – Петровић; српски мит повезан са грчким митом, митизација Вука Караџића, мит сеоба Црњанског), **фантастично-**

[3] Књижевни критичари су указивали на аполитичност и снагу маште романа Горана Петровића, али и супротно – на њена идеолошка уплитања. Михајло Пантић наглашава доминацију маште у роману, Васа Павковић указује на чаролију наративног умећа, Александар Јерков говори о *снази уметничке истине*, а Саша Шмуља о *јачини лирске имагинације*. Ј. Алексић доказује да писац „остварује духовну мисију, подударну оној која происходи из императива хришћанске религиозности – теургијску *објаву човјековог самоспознања и саморазумевања*". Ј. Алексић, „*Духовне* вертикале Горана Петровића", *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 2012, књ. 60, св. 2, 523. Ј. Ахметагић, Феномен чуда у роману *Опсада цркве Светог Спаса* Горана Петровића, *Баштина*, св. 23, Приштина-Лесковац, 2007, 103. М. Недић, „Поетска фантастика Горана Петровића", *Обнова и прича: огледи о савременој српској прози*. Београд 2002, 323. А. Јерков, Име уметничке истине, НИН, број 2811 (11.11.2004), 49.

-магичну (улога и функција симбола птичјег или анђеоског пера – Петровић), **лингвистичку** (јер је језик врло важна романескна, естетска и каузативна категорија као еманација духа и лавиринт – Дамјанов).

Историјски контекст. Фабуларни догађаји романа *Опсада цркве Светог Спаса* су у први план извукли опсаду манастира Жича од стране бугарског цара Калојана, али је фабуларна и метафоричка „српска раван" уз то повезана са IV крсташким походом, чији је циљ било освајање Константинопоља, а не Јерусалима, као и имплицитно скицирана „опсада" српског народа у Босни и Херцеговини у рату (1992–1995). Те три опсаде, констатује Саша Илић, повезује мотив пера. Венецијански слепи дужд Енрико Дандоло успео је да усмери крсташку војску на Константинопоље, уместо на Јерусалим, како би добио чаробни плашт израђен од десет хиљада пера који је требало да му гарантује младост и да га излечи од слепила. Вођа и бугарски кнез Шишман држи Жичу под опсадом, јер жели да се домогне пера анђела које се чува у манастиру и које је чувено по чудима, док војска НАТО пакта држи под опсадом српски народ у Босни, уништавајући при том популацију птица, привидно без разлога, али сигурно „вођена жељом деструкције". Метафизика пера указује на угроженост језика као једног од фудамената националног идентитета. Поетика српског постмодернистичког романа вратила се на почетак. Четврт века раније у српску књижевност ушла је метафора библиотеке, истичући патетичну визију историје у прози Данила Киша. Каталог библиотеке, књига, читања и писања употпуњује у Петровићевој прози перо. „Опсађене су, пише Илић, речи, односно језик, односно само национално биће, што се на основу степена угрожености једне нације, уколико постоји таква скала, може рангирати веома високо" (Илић 2006: 1).

Књижевна критика је према Петровићевом роману заузела два конкурентна става која можемо назвати идеолошким и метафизичким тумачењем. Идеолошко тумачење скреће пажњу на то да је роман који користи насловну фигуру опсаде понављао аргументе познате из пропаганде Милошевићевог режима – да се цео свет уротио против усамљене, невине и напуштене Србије, верне традицији православља и Константинопоља.

Критичар српске књижевности пише:

> *Опсада* је добро примљена јер се дуго чекало на артикулацију става српске књижевности поводом рата у Босни. *Опсада* нас је амнестирала од сваке одговорности и утолико је себи обезбедила повлашћенију позицију у домаћој рецепцији. *Опсада* нам је потврдила оно што су нам говорили и медији свих ратних година: парадоксалну чињеницу да смо под опсадом (Илић 2006: 1).

Метафизичко тумачење указује на духовни контекст Петровићевог дела, укорењеног у православној духовности и пуног интертекстуалних надовезивања на Библију (Алексић 2012: 523). Персида Лазаревић објашњава тајну Св. Симеона у роману теолошком концепцијом православне идеје самоспасења (Лазаревић Ди Ђакомо 2009: 665). Сличним путем иде Ахметагић, констатујући да поетика фантастичног слоја почива на духовности православља (Ахметагић 2007: 103). „Опсаду одликује мистична концепција

света и захтев за онтолошким човековим статусом" – каже Ахметагић (Исто). Вера која горе премешта и подиже зидине храма Светог Спаса повезана је са светошћу места Жиче. Марко Недић на посебан начин дефинише феномен фантастике у Петровићевој прози, називајући је „књигом лирске фантастике" (Недић 2002: 323). Александар Јерков назива Петровића највећим стилистом савремене српске прозе, указујући да се она овде приближава лирици (Јерков 2004: 49).

Основну поруку романа изражава парадигма духовности која је репрезентована мотивима лета, лебдења, дрвета свемира које симболизује уздизање човека ка светости и Богу. Роман несумњиво има идеолошки скициране оквире фабуларне конструкције (Жича, Константинопољ, крсташки поход и Калојан), али основна порука романа не проистиче из узрочно-последичних односа романескног света, него је ситуирана у сфери трансцеденције која гради сложени систем мотива православне духовности (литургијских и молитвених репера), библијских мотива (Јаковљеве мердевине). Роман је препун анђела, од шестокрилних серафима до људима познатих брижних и посредујућих анђела.

Опсада манастира Жиче и опсада Константинопоља на симболички начин илуструју српску судбину током векова. Избор IV крсташког похода и ратног похода Шишмана као фабуларне грађе има мноштво репера. Константинопољ као циљ крсташа открива мржњу Латина према православљу, окрутност и империјалне намере Калојана откривају површни карактер бугарског хришћанства и бугарско-српску ривализацију на регионалном плану.

Жича и Константинопољ су симболи српског православног и европског идентитета. Жича је седиште прве српске архиепископије, али је истовремено храм који је најчешће био рушен и поново грађен (изградња је започета 1206. године, а завршена 1217). То је симбол осам векова историје српског народа, његовог духовног и верског живота, просвете и културе, државности и памћења. Жича је место крунисања осам српских владара, али је углавном везана за Стефана Првовенчаног, као и за Растка Немањића, односно Светог Саву.

Избор Жиче као језгра фабуларног света указује на важну премису која је у темељима српског идентитета, а коју изражава једнака удаљеност прве архиепископије и од византијског Константинопоља и од латинског Рима. Просторну хоризонталну парадигму писац појачава, по праву креатора књижевне фикције, у тренутку највеће опасности, јер покреће вертикалну парадигму, будући да се у данима бугарске опсаде црква Светог Спаса уздиже и лебди снагом вере и молитве. Црква, чије је место изабрао Свети Сава, постаје *axis mundi*, при чему њен значај ствара верска, фантастична, митско-магијска и фолклористичка мотивација. Испод узнесене у небеса цркве, на празном месту, стоји окрутни Шишман са својом хордом, представљен као хтонско хетерогено биће: рис, куна и змија.

Петровићев роман је такође метатекст о историји којој изазов упућују нарација и машта. Историја постаје простор у којем доминирају сила, насиље и диктат, који заробљавају човека и мањину угрожену од стране већине.

Међутим, приповедање, језик и култура имају предност над историјом, јер је култура ново и пожељно средство интегрисања заједнице. Петровићев роман се уклапа у Рикерову одбрану текста као дела које одређује границе, у оквирима којих се може кретати интерпретатор, али које истовремено допушта могућност бесконачних реинтерпретација значења (Вајт 2000: 127). Текст је, дакле, симболичка структура која прекорачује своју првобитну ситуацију. Он је с једне стране огледало времена, али се и „отвара на свет који у себи носи" (Рикер 1984: 329–354). Приповедач романа након пада Жиче изговара значајне речи: „На вама је суште речи да спасете"! Нарација, коју Петровић уздиже изнад историје, означава веру у снагу културе и њене вредности. Спасење, као и опстанак, може бити остварено само у приповедању, култури и њеним вредностима.

Контекст традиције мита. Српски мит је у роману С. Дамјанова повезан са грчким, јер Вуков траг снагом пишчеве маште бива ситуиран у креираном и реинтерпретираном оснивачком миту Европе коју је отео Зевс, претворивши се у бика[4]. („Шта за то време ради крилати ВУК, у Кнососу или негде другде?!") (Дамјанов 2014: 48). У простору мита долази до интенционалног поређења „крилатог Вука" с „крилатим Дедалом" („али, генија у Вечности није чекала само смрт: остала су његова дела и вештине које су нове цивилизације преузеле и усавршавале, удаљавајући се (на жалост!) од његовог завета" (Дамјанов 2014: 44). „Дедалова суштинска бесмртност доводи се у везу са крилатим ВУКОМ: воштана-перјана крила нису ништа друго до једна од еманација овога бића, чије је право боравиште Вечност" (Дамјанов 2014: 45). Српски „врховни Бог (хроми ВУК)" (Дамјанов 2014: 41) налази се на почетку нарације романа, креиране као својеврсна Књига постања, српски народни мит о почетку (српског) света који је повезан са митском цикличношћу, јер ако „млади Бог привидно поремети првошњу Хармонију, Она ће се успоставити опет" (41). Вук, то јест Вук схваћен као феноменолошка, митска и симболичка фигура: „Препознајемо га: стари ВУК, курјачки цар, онај Хроми који је најмоћнији и који је ђавољи близанац" (Дамјанов 2014: 160) – у роману Дамјанова постаје надређени покретачки субјекат и осовина српске историје: „прави ВУК, мој ВУК, коме ће судбина подарити да уз божју помоћ и уз моју бригу (каткад непојамну обичним смртницима!) обнови многе животе кроз Реч, која беше од Искони и која ће бити на Крају – мада Краја уистину нема" (Дамјанов 2014: 65).

У роману Дамјанова Вук и ВУК поседују двојну субјекатску и феноменолошку природу. „Вук" је субјекатски репрезентант народа, еманација његове народне културе, док је „ВУК" симболичка еманација стварног и реалног Вука којег су „постхумно 'вуковци' и канонизовали на начин прихватљив свакоме: никако у свој пуноћи и величини његове личности која подразумева бројне парадоксе и контроверзе (како то иначе бива код најизврснијих представника људске врсте!") (Дамјанов 2014: 49).

---

[4] Сава@Дамјанов, *Итика јерополитика@Вук*, op. cit. Каснији цитати из романа Саве Дамјанова биће означени само бројем страна који ће бити дати у облим заградама.

Житије династије Немањић је постмодернистичка парафраза почетака српске државности и културне аутономије у којој се преплићу верске, историјске, митске и фолклорне потке, као и потке књижевних идеја, мотива, нпр. мита сеоба Црњанског, „далеке Русије и Нове Србије", Византије (Свете Горе) и Рима (Ватикана).

Контекст фантастично-магијских репера. У простору сна долази до брисања граница хронотопа, особа и идеја. „Мехмед-паша Соколовић је у ствари био прерушени Вук Стефановић Караџић, или је ВУК био прерушени Соколовић" (Дамјанов 2014: 32–33). У роману те особе воде преписку у којој се Вук „са околним угарским великашима служио искључиво српским језиком и ћирилицом" (Дамјанов 2014: 84). Роман је простор где се сусрећу удаљени временско-просторни светови, нпр. особа, места, идеја и вредности. Конфронтација се тиче особа кључних за српску историју (Саве, Мехмед паше Соколовића, Милоша Црњанског, Иве Андрића, Тита, Слободана Милошевића, Зорана Ђинђића), као и градова (Беча и Београда), Нобелове награде (Вук Караџић као њен добитник)

Контекст традиције језика који гради стварност. „Језик је Лавиринт!!!". За разлику од постмодернистичких романа писаних са намером деконструкције, ревизије традиције, довођења у питање општеприхваћених вредности и правила, проза Саве Дамјанова је покушај постмодернистичке митизације Вука Караџића, а репертоар постмодернистичке естетике ситуира Вуков лик и дело у метафизику. Дамјанов се позива на метафизичку концепцију Вука, језика и српске историје. Језика који изражава стварност, али је и еманација Духа и Душе: „Језик је Лавиринт!!!" (Дамјанов 2014: 50). Управо је језик „заумно моћан". „Он је стваран колико и ДЕСТИНО, тј. колико и читав космос који долази из прошлости, представља једину садашњост и носи у себи семе будућности" (Дамјанов 2014: 51).

Историја је такође Лавиринт „из којег излаза и има и нема; српска Историја, међутим, специфична је и аутохтона, па зато више подсећа на језички корен Лавиринта, тј. на ЛАБРИС". (Дамјанов 2014: 53). На сличан начин и *Историја Срба* јест Лавиринт, „мада ВУК ванвременски лебди над њим не допуштајући му да постане заточеник сопствене творевине" (Дамјанов 2014: 54).

ЛИТЕРАТУРА

Ахметагић 2007: Ј. Ахметагић, „Феномен чуда у роману *Опсада цркве Светог Спаса* Горана Петровића", *Баштина*, св. 23, Приштина-Лесковац.

Алексић 2012: Ј. Алексић, „Духовне вертикале Горана Петровића", *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 60, св. 2.

Дамјанов 2014: С. Дамјанов, *Итика јерополитика@Вук. Мали простонародни славеносербски роман*. Зрењанин-Нови Сад.

Хутчеон 1998: L. Hutcheon, *Histriograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, [у:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył Ryszard Nycz. Kraków.

Илић 2006: С. Илић, „Опсада српске књижевности јуче, данас сутра". *Бетон*, бр. 1.

Јерков 2004: А. Јерков, „Име уметничке истине", *НИН*, 2811 (11.11.2004)

Лазаревић Ди Ђакомо 2009: П. Лазаревић Ди Ђакомо, „Слова као камен чврста: узајамни однос језика и књижевно-језичког наслеђа у савременој српској књижевности (на примеру „Опсаде цркве Светог Спаса" Горана Петровића)", у: *Международный научный симпозиум „Славянские языки и культуры в современном мире"*, сост. О. В. Дедова, Л. М. Захаров, Москва: МАКС Пресс.

Недић 2002: М. Недић, „Поетска фантастика Горана Петровића". *Обнова и прича: огледи о савременој српској прози*.

Петровић 1997: Г. Петровић, *Опсада цркве Светог Спаса*. Нови Сад.

Рикер 1984: Paul Ricoeur, *Język, Tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybrała i wstępem poprzedziła Katarzyna Rosner, Warszawa.

Шмуља 2013: С. Шмуља, Православна духовност и поетска фантастика у дјелу Горана Петровића. *Ризничари и памтитељи*. Православна духовност српске књижевности XX вијека (коаутори: Ранко Поповић, Давор Миличевић, Зорица Никитовић, Саша Шмуља и Јован Делић), Филолошки факултет: Бања Лука

Вајт 2000: H. White, *Poetyce pisarstwa historycznego*. Kraków.

Богуслав Зелински

СЕРБСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНАХ ГОРАНА ПЕТРОВИЧА (ОСАДА ЦЕРКВИ СВЯТОГО СПАСА, 1997) И САВВЫ ДАМЬЯНОВА (2014)

(Резюме)

Композиция пэчворка и эклектический характер обоих произведений соединяют разные пласты романа и разные формы сербской традиции: историческую (повторы и параллелизм исторических трагедий сербского народа, ссылка на разные, но знаковые элементы в сербской истории), метафизическую (православная духовность как неотъемлемая часть сербской самобытности), мифологическую (сербский энтитет под угрозой, символом которого является мифологема осады, мифологизция Вука Караџича), а также магическо-фантастическую и лингвистическую.

821.163.41.09-32 Пантић, М.

Оксана МИКИТЕНКО*
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
Київ

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ЂАВО У СУПЕРМАРКЕТУ ИЛИ ХИМЕРЕ ВЕЛЕГРАДА У ПРИЧАМА МИХАЈЛА ПАНТИЋА

Књижевне алузије испуњавају приче Михајла Пантића, српског приповедача у потпуности посвећеног представљању живота савременог Београда. Тај град је у Пантићевим књигама описан као „збирна именица свих нас", а у исто време се топос Новог Београда јавља и као „митско" место и „почетак свих прича". У полифонијском моделу Пантићевог иронијом прожетог текста, отвореног за најразличитије утицаје и екскурсе, неомитолошка матрица јавља се у функцији семиотизације двојника или „туђег", а у оптицају су и елементи који рефлектују стварност у „фантазијама и немогућим маштаријама чудноватог времена" („Ђаво у лифту", „Духови на Новом Београду", „Или тако некако", „Како је Љиљана срела ђавола", „Црна субота", „Пут у Загреб", „Три" и друге приче). У савременој „празнини смисла" књижевност се, према Пантићу, успоставља као облик „људске кристализације", са посебним нагласком на кратку причу која се схвата као тражење и налажење нарочитог „острва смисла".

Кључне речи: Михајло Пантић, Нови Београд, прича, неомитолошка матрица, семиотика, балкански текст.

Књижевне алузије испуњавају приче Михајла Пантића, приповедача у потпуности посвећеног представљању живота савременог Београда. Тај град је у Пантићевим књигама описан као „збирна именица свих нас", а њихова изразита специфичност је топос Новог Београда. То *оличење хаоса у привиду симетрије, фасцинантна мешавина лепих и ружних детаља, због чега је ваљда тако (не)аутентичан*, јавља се и као „митско" место и „почетак свих прича", уједно и као приповедачки „свој" простор, у *којем ми је добро.* Суштину централног топоса Пантићевог прозног текста чини уочавање немогућности идентификације сваког становника понаособ у мегаполису, што за резултат има општу равнодушност – *епохалну равнодушност* доведену *до летаргије,* потпуне усамљености и хроничног страха сваког појединца. На

* oksana_mykytenko@hotmail.com

Новом Београду, каже писац у једном од интервјуа, *има исто онолико трагедије или лепоте као у било којој Шекспировој драми или Чеховљевој причи*.

У исто време тај конкретан простор – са препознатљивим улицама, музејима и парковима – ипак је само простор од ког се *полази*. У приповедању он мора бити преосмишљен, односно *преведен на имагинарни, супстанцијални план*, да би од њега настао *један могући, паралелни град* – интерактиван попут Лондона или Хамбурга, Петербурга или Атине. Јер *свет је свуда и свакад повезан и помешан на безброј различитих начина*. У тако обликованом, езотеричном тексту Пантићевог Новог Београда, пуном скривених семантичких нијанси, нарочитих алогизма, (не)одређених и спојених хронотопа, радња се готово увек одвија на јасно одређеном месту (у позоришту, болници, школи, стану, циркусу, хотелу, итд.), у конкретно годишње доба, тачан час и дан недеље – а истовремено нигде и свугде, овог *трена*, али и *ван времена*. Тражећи смисао тог града – негов *прави центар*, *у том осведоченом миту празнине која одаје привид пуноће*, писац га налази у духу који *станује свуда где наиђете на занимљивог и паметног човека*, да би, у контрапункту, тезом о релативизацији идеје центра, посредно потврдио Андрићеву процену равнотеже београдског духовног усуда.

Када се пробудим, око себе видим искључиво вампире. Изађем на улицу, као да сам улетио у карневал утвара. Упалим TV, све саме санџаме и караконџуле („Духови на Новом Београду"). Да ли у Пантићевим причама стварност пуна имагинарних фантастичних ликова или фикција, сублимирајући нагон и страх појединца, постаје реалнија од стварности? Ходање по жици између сна и јаве тражи од писца посебну стилску равнотежу. Аутор који је *одрастао и практично цео досадашњи живот живи на Новом Београду* (посебно наглашено је то „на", слично спољашној позицији шетача по интернету – као *на ветрометини*, или *на палуби неког великог прекоокеанског брода који плута у непознатом правцу, лебдећи под звездама*) настоји да опише *дух Новобеограђана*, збира анонимних индивидуалности становника у граду, где сама природа као да оспорава могућност конституисања јасног идентитета. Мајстор дубоке психолошке анализе, писац покушава да у вртлогу градског живота међу мноштвом људи, од којих сваки човек, као и сам аутор, трпи *депресивну свакодневицу*, стално решавајући сопствене проблеме, нађе – као смисао и оправдање живота – ону посебну *топлину* града и људи, која се крије иза вечитих екстрема и универзалних истина – љубави и бола, живота и смрти. У савременој „празнини смисла", у коју је потопљен свет, књижевност према Михајлу Пантићу, чине нарочита „острва смисла", у његовом случају са посебним нагласком на краткој причи која се успоставља као облик „људске кристализације" супростављене разарајућој бесмислености – што аутор, клонећи се патетичности, назива *проналажењем одсјаја вечности у свакодневици*.

У потрази за смислом ауторски приповедач тематизује различите категорије егзистенцијалистичке парадигме (апсурдност живота, страх, очај, самоћа, патња, смрт), у исто време тежећи успостављању унутрашње равнотеже личности, суочене са релативитетом и дихотомијом љубави и бола. Припо-

ведни ток одвија се у привидно једноставном сижејном оквиру иронично интонираног говора, час провокативног и скептичког, час дискретно лирског, али без исклизнућа у правцу сентименталности или нихилизма, који је *постао акутно стање цивилизације*. Чини се да је смисао *у сталној жудњи за оним у чему тренутно нисмо*, а открива се – макар привидно – у страсти преображене маште (као стални рефрен – *страст је дубока као заборав, као време, јача од памети, страст је увек јача од греха*), супротстављена досади и једноличности свакидашњице.

> Писање је, за мене – истиче Михајло Пантић – облик изјављивања љубави. Љубави за свет, за све лепо и узбудљиво што у њему постоји. Јер, ма колико био место које нас свакодневно трауматизује и суочава са искушењима, свет писањем постаје ако не срећнији, а оно барем подношљивији. Уколико бих престао да пишем и да читам нестали би неки од кључних разлога зашто сам овде. […] Пишем и читам целог живота и за све то време нисам изнашао бољи начин да се осмислим, односно да с другим људима поделим оно што ми је на памети (Пантић 2014: 190).

Говорећи о „балканском књижевном индивидуализму", Мјодински запажа да је циљ описа те појаве, између осталог, покушај одређивања до које мере у контексту савременог културног и књижевнотеоријског дискурса колективна стваралачка имагинација и свест балканског времепростора, односно тај модел културне посебности, условљава сваки ауторски, стваралачки индивидуализам, у оквиру ког долази до репродуковања основних прототипова, такође имагинарних и на нивоу више (веће) цивилизацијске заједнице (Мјодински 2006). Никита Толстој, пак, у чланку „Каков облик дьявольский?" (1976), ослањајући се на етнографске записе с краја 19. века, наводи податке о „постојању мотива двоструког приказа" иконе, односно приказа ђавола у првом слоју, а у другом светитеља. Говорећи о дијалектности демонске морфологије, Толстој истиче разноврсност народних представа о демонима („демонологические народные представления [...] различны, т.е. „диалектны" на разных территориях и не одновременны по своему происхождению"), који су заменили веровање у „само једну натприродну силу доста нејасне и неодређене форме, која је засејавала цео свет наоколо". На тај начин у традицијским веровањима Словена демони су добили антропоморфни, зооморфни, нултиморфни и „доста касни" мешовити облик – антропозооморфни (Толстој 1995: 252, 265).

У исто време прилаз митолошком „персонажу" као инваријанти, који предлаже етнолингвистички приступ, омогућује његову анализу такође у оквиру књижевног текста. Као могућу схему описивања митолошких лица, Људмила Виноградова наводи исцрпну класификацију релевантних карактеристика у 16 група (или позиција), узимајући у обзир имена митолошких бића, њихову генезу, ипостасе, спољашњи изглед, посебно физичке аномалије, лепоту или наказност, мирис, боју и сл., атрибуте, локусе и просторну оријентацију, време (дневно или ноћно, годишња доба и празници, дани недеље и др.), својства и способности (могућност метаморфоза, ментална и психичка својства – нпр. прождрљивост или посебно знање). Акустичку манифестацију митолошких „персонажа" представља низ звучних карактe-

ристика (певање, гласан смех, крик, ехо, плач, уздаси, звиждање, јецање), а такође говорне особености (дијалог, питања, ритмички говор, неразумљив језик, дозивање по имену и сл., Виноградова 2000: 60–67). Различита питања словенске народне демонологије, посебно веровања код балканских народа исцрпно разматра и Љубинко Раденковић (Раденковић 2014).

На тај или други начин активирана у књижевном тексту, такође и у прози Михајла Пантића, фолклорна (неомитолошка) матрица постаје један од гласова или кодова, који условљава „снажну симфонију" (Р. Барт) постмодерног интертекста, односно уобличава његов смисао, повезујући различите семантичке и стилске векторе – књижевне и фолклорне, наративне и лирске, усмерене у бескрајни културни контекст, попут, у Пантићевом тексту, симболичног тоњења у Малерову симфонију или чуђења дечака који *трчећи, сам, у грчу застаје пред океаном*.

Јован Деретић назвао је Михајла Пантића „идеологом нове приповетке и њеним тумачем", приповедачем „с осећањем за модерне видове урбаног пејзажа", и посебно за такве поетске формуле приповетке и одлике стила, као што су преосмишљавање конвенција реалистичког приповедања, померање тежишта дела са радње на чин стварања, пародирање, искушења сажетости, минимализам и фрагментарност (Деретић 2001: 310–311). У полифонијском моделу Пантићевог иронијом прожетог текста, отвореног за најразличитије утицаје и екскурсе, налазимо митска бића и демоне у функцији семиотизације двојника или „туђег" (да поменемо само „Ђаво у лифту", „Духови на Новом Београду", „Или тако некако", „Како је Лиљана срела ђавола", „Црна субота" из више награђених, издаваних и превођених – такође и на украјински језик, ауторових збирки *Новобеоградске приче* и *Ако је то љубав*).

Представе свакодневице рефлектују се у постмодерном писму окарактерисаном „естетиком гађења" као својеврсним протестом против баналности и испражњене иманентности живота, нарочито израженом у данашњој комуникативној пракси, посебно у употреби погрдне лексике и стереотипизацији метафора-инвектива: 'ђаво', 'мајмун' – „ружан човек, момак", такође „некултуран, неотесан, ниског интелекта" (Гамулец 2012: 31); укр. 'гад', 'гаспид' – „мушки полни орган" (Ставицка 2008: 124, 125). Драгана Мршевић-Радовић истиче лексичке компоненте *ђаво (враг*), *ноћ (поноћ), смрт, лопов, мајмун* у поредбеним фразеологизмима са значењем „врло ружан" (Мршевић-Радовић 2008: 204).

Без обзира на то што је демонологија у „сенци" културе, та „сенка" се може пронаћи готово свуда. Свако доба гради властиту демонологију, а представе о демонима утеловљују одговарајућа схватања анти-понашања и антиреда (Антонов 2012: 10). За разлику од забране виђења демонских бића у оквиру митског кодног система, у којем постоји табу њихове визуализације – у причама Михајла Пантића демони не само што су имплицитно присутни, него су и персонално артикулисани и визуализовани – као стварност у *фантазијама* и *немогућим маштаријама чудноватог времена* и тог *живота, што се одвија као пустињска халуцинација*.

Сусрет са ђаволом који је иначе „препознатљива књижевна ситуација", у контрапунктним причама Михајла Пантића добија „необични – управо због своје свакидашње обичности – облик" (Татаренко 2008: 94). Ђаво, у ствари, може бити средовечни филозоф – *професор смрти* са *изгледом мртваца* („Пут у Загреб"), или предавач на факултету – стручњак за тероризам – *високи, брадати, благоглагољиви тип са наочарима* и *лицем од пластелина,* што станује у блоку 66 („Ах, добри возачи што клизите кроз летње црне ноћи"). Може се срести у самопослузи („Како је Лиљана срела ђавола") – *живимо у добу тржишта*, у супермаркету – *великом толико да понеко у нему може да залута*, који је *светилиште западног света, компримовани сурогат природе, храма и свакодневних ритуала,* модерној врсти сакралног простора, омеђеног границом – *преко пута новоподигнуте цркве са звоником без звона*. Тамо се иде сваке суботе, има тамо *разноврсне робе,* од *млечних чоколада* „Земље и градови света" до лутке *Маше на надувавање*, али нема *бомби...* ипак, *куповаћемо и куповаћемо, све ћемо купити, куповина је најбоља терапија,* посебно у свету сублимација.

Исти мотив – љубавни сусрет са ђаволом у „Како је Лиљана срела ђавола", такође из женске наративне перспективе, удвостручен је у „реалистичкој" модалности у причи „Мраз". На тај начин релативизује се лик ђавола који је у наведеном тексту замењен *клаустрофобичним* Гораном, *пуним страха од лифтова (пише и док води љубав*, *шири око себе хладноћу зимског јутра*). Слично је и са појмом књижевности која се скрива иза метафоре сублимиране љубави. А посебно у још једној амплификацији истог мотива (сусрету са вештицом) исприповеданог, као у огледалу, из мушке перспективе наратора-писца у „Црној суботи".

Сусрет са вештицом најављен је ноћном лептирицом (*сваки пут када проговори, излети лептирица*) – у традицијском систему симбола знаком душе и атрибутом митског бића (Толстаја 1999: 166), који је у „Црној суботи" интерпретиран у складу са Караџићевим описом вештице у *Српском рјечнику* (1852): „Вјештица се зове жена, која (по приповјеткама народним) има у себи некакав ђаволски дух, који у сну из ње изиђе и створи се у лептира, у кокош или у ћурку, па лети по кућама" (Караџић 1986: 116).

Иронични наратор „Црне суботе", гледајући са свог балкона на раскршће испред зграде (*мултипликовани мртвачки ковчег)*, осећа се *бедно, понижено и увређено*, *„као прогнаник из неке приче Фјодора Михаиловича*": *Нагнуо сам се преко балконске ограде: рој лептирица излетао је, боље рећи, куљао је кроз раскриљени прозор Стригановићкиног стана, рекао сам већ, она живи тачно испод мене. Гаји коров у жардињери, пуној љуски од ораха и јаја. Па да, помислио сам, одакле би друго и могле доћи.*

Већ сутрадан у суботу, вративши се са књижевне вечери, наратор доспева у стан индикативног броја 66:

> Унутра је било загушљиво као у лонцу. И хладно, као у ледари. На зиду дневне собе сат је, протресао сам главом да се уверим, био постављен наопако, шестица је стајала тамо где обично стоји дванаест. По тепиху се вијало ситно паперје. На кревету, у зарозаном

кућном мантилу (у шлафроку, говорила је моја баба, која је умела да скида брадавице) лежала је Стригановићка.

Међутим, провокативност („префињена провокативност", како би рекла А. Татаренко) наведене приче је у ироничном надограђивању еротичне сцене, у којој се вештица – са отвореном именском алузијом на „стрига/штрига" – појављује као *реинкарнирана тринаестогодишња блудница и преображени црни лабуд*, а писање добија вид *игре откривања* посебне врсте *ђаволовог посла.* Симболично примање-давање јавља се као фантазмагорија сексуалног акта у купатилу *умазаном крвљу од послеподневног клања кокоши*.

Ђавола је могуће срести на путу, *људи ниједног трена не престају да путују* – није важно, ионако сви корачамо према свом *Мирогоју* – у возу („Пут у Загреб"), на броду („Сам, очајан, љут и на дијети") или у лифту („Ђаво у лифту"), што је такође начин кретања, овога пута вертикалног, девет спратова надоле као *спуштање у пакао*, или уздизања на шести спрат *за педаљ ближе Богу*, у кабини у којој је написано: „Ја могу све и ништа друго". Можемо га чути преко телефона, када током летње суше у празним зградама (*ђаво воли таква места*) неко потражи извесну госпођу Петровић. А онда између најобичнијх, али и симболички означених предмета и места (огледало, празна канта, подрум, мртвачки покров, угашена сијалица на степеништу) у лифт обично ступи *неки непознат човек*, хром, *слеп на једно око, оно друго је горело*, са *великим смотком црног платна под мишком*, и пита за неку госпођу Петровић гласом хладним *као са леда.* А на броду или у возу прије *неки непознат тип, у црном оделу, са актовком испод мишке, зашкиљио на једно око,* и *гледајући оним другим негде преко мог рамена*, опет пита за неког Петровића, а не тражи одговор. Препознаћемо га када се сутрадан на суседној згради појави нова умрлица. Или се појави прича *врло лепе жене* Елене Петровић – *о исповедању, о испаштању, о острву, о болу, о глади или о љубави* – која је, баш као и Андрићева „Јелена, жена које нема", илузија у облику идеалне жене. Када нестане – њен *осмех у завежљају* остаје као успомена. Међутим, не би то био приповедач Михајло Пантић, када би остао само на тој равни, пропуштајући да искористи прилику да у тексту призове и порекне *реинкарнацију неког романтичарског песника.* Наратор, наиме, обузет изузетношћу Елене Петровић, која је *јединствена* и *неупоредива*, свестан је како сусрет са њом вероватно и јесте *ирационални* разлог његовог путовања. Међутим, њена нестварна појава превише је савршена да би била заиста могућа – стварна је *добра вечера*, која *убија сваку патњу*.

Пантићев низ метафора за писање као посебну (де)мистификацију стварања, односно *настојања да нађемо сањани склад бића у језику, мислећи на љубав*, сразмерно је обилан и свакако изразит. Писање је могућност да се осети дубока страст – *као заборав, као време*, и зато се идентификује са стањем духовне *чежње* или телесне *жудње*; оно је слично трчању *по недогледно великој плажи на ушћу Бојане, лицем према мору,* слично је путовању – *путовање је чаролија* – на самом крају сезоне, слично игри која се завршава кошем у последњој секунди, а такође риболову *негде на делти Дунава*, јер *ако рај постоји, он мора да личи на делту Дунава.* У суштини писање је, по свему – *радост*

јављања добре вести. Метафора писања као посебног талента за *читање воде* отвара алузију на апостола Петра, рибара, као симбола спасења душа. Нипошто није случајно то што ђаво са актн-ташном тражи Петровића.

Дихотомија, амбивалентност и амплификација су основна својства Пантићевог наратива, у којем се трага и – проналази се – равнотежа духовног усуда, као што се и контаминацијом различитих кодова постиже његов максимални смисаони интензитет. На пример: *случај није само друго име за неминовност*, већ и *за судбину*; сваки писац *је у основи жена*, *мушка жена*; *бол – унутрашњи пакао – и глад су брат или сестра, два хермафродита*, *стално се замењују и представљају као онај други.* И, најзад, *демон је неки ваш двојник,* истовремено победник и губитник. Ако љубав *има хиљаду лица* – она је *и Време, и Језик, и Бог, и Фрижидер, и Ноам, или тако некако, и свака света ствар, име, лице*, мада је у ствари *привид* и *у својој суштини морбидна* – Ђаво је само друго име Бога и остаје у првом слоју текста: *Истински се може говорити једино о ономе што нас боли*, мада *оно што је најважније увек остаје неречено, јер је неизговорљиво*. Бог је *нем*, стога и на новој цркви *звоник без звона штрчи у небо*. (У причи „Три", која је новобеоградска прича о Христу, јавља се такође фигура хромог ђавола, бескућника који води са собом црног пса, а у свом пртљагу вуче олупану јерихонску трубу.) У причи „Овога пута о болу" писац сам подвлачи антиномичност свог писма: *То што нам је потребно може се звати Бог, може се звати љубав, може се звати било како, рецимо, Дунав, рецимо, сунчан дан.*

Живот има различита имена – у смрти су дани *безимени, без кише, без ветра, без траве.* Случајна сапутница – *савршен облик* – наравно да ни њено име не може бити случајно – зове се Теа – у ноћном возу за Загреб после страсног пољупца изненада нестаје, а уместо ње *око пригушеног светла кружи велика ноћна лептирица.*

Изједначавање књижевног текста са митом сасвим је очекивано. Треба подсетити да и сам Пантић маркира Нови Београд као „фрагмент личног мита". Текст појединца, књижевни текст, текст града – сваки од њих је конкретан, а у исто време свеобухватан и универзалан баш због своје феноменолошке материјалности, сваки је у исти мах и разлог и резултат који треба *ољуштити као поморанџу* или *отворити, као дагњу*. Тек тада му се открива смисао попут *младе сомотасте коже* испод болно скинуте красте. У Пантићевим причама важан је концепт као основна семантичка парадигма стваралачких потеза. Текст изговарају или не изговарају (за то постоји посебна *уђуткивачица*) најразличитији ликови, мрмљају, замуцкају, шапћу, вичу, пишу и док воде љубав, он је бол, мржња и љубав, *апсолут чисте релативности,* увек и истовремено и *да* и *не*, и *јесте*, и *можда* и *није*, и у сваком је тај *рој ноћних лептирица* – као страст, дар и проклетство. Приповедни текст нема краја, јер се све приче завршавају *болом и глађу*, односно трагањем за новим текстом, оном глађу за *правим разговором* и разумевањем, у околностима у којима људи углавном *квоцају или кокодачу* – а *глад је глад, а од које врсте, ове или оне, мање је важно. Писац мора да говори, мада зна да није у стању да било шта каже.* А када нема одговора, наставља да пише.

Властито име (*у сваком случају на М, слово М је тако отмено, понешто затворено, тамно и тајанствено*) већ је довољан почетак текста, можда и цео текст као знак властитог идентитета и *чудо сусрета са имењаком анђелом*. Властито име у парадигматском низу *језик – реч – име*, према Татјани Цивјан, јесте готов текст, који акумулира историју, духовну културу, управо потврђујући постојање његових представника (Цивијан 1990: 95). Није важно да ли је име право *или тако некако* – на пример, Петровић – *од којих врви сваки други град у овој земљи*, или Марко Павлашевић, или Миша Пантелић, или Михајло Михаиловић – тачнија је пак синтагматска идентификација „вечерњи тркач" или „трчећи резервоар бола" (трчати *да би се припитомило неколико демона, оних што извиру из сећања)*. Јер *уопште није важно како се неко зове, већ како би хтео да се зове*, у имену, *који постоји као круг вечности* – као згуснути етнотекст, а истовремено текст културе и књижевности. И зато *не треба размишљати о називима* – важно је осетити *дубоко тоњење у страст* и *интензивност чисте смрти*.

Игра те врсте се наставља, на пример са именима Микс и Јав из приче „Или тако некако" – *права имена сасвим су неважна за прилике у свету у којем ионако нема правде, о Балкану и да не говоримо.* То је *један једини лик, подељен на два, један подељено са један једнако два.* Микс – *једва видљив, једва постојећи, попут брежуљка у некој забити*, *пун смрти, пун страсти*, и Јав, онај који се об*ја*вљује, *којему би више одговарало да га зову Ђав* – али не Ђаво. Два хермафродита – сада већ глобалне цивилизацијске глади – играју своју вечиту игру.

Претпостављамо да није реч о парадоксалности у функцији естетске доминанте, него о тексту као игри са идентитетом (може се читати на више начина – ЈАв МИХајло, или ЈАв и МИкс, или МИр-ЈАм) као још једној метафори текста, у којем се смењују *црно па бело, бело па црно*. Инверзијом мотива слепила – *затворених/разнобојних очију/стакленог левог ока*, када редукција добија димензије „негативне потпуности" (Злидњева 2013: 158), постиже се семантика изоштреног, посебног – унутрашњег – вида.

Стални *одлазак и повратак (добро је кад човек има чему да се врати), примицање и одмицање* – указују се као ритам метафизике балканског простора и његов просторни микромодел, у којем је *бескрајно море друго име за небо*, са константним *категоријама разлика и различитости.* Повлашћеност синтагматике чула у Пантићевим причама, посебно мирисног и тактилног кода, упућују на знак „другог", средишњег у тексту Балкана, нераздвојивог од „ја" – то „друго" истовремено је услов и доказ постојања апострофираног/релативизованог „ја". Таква синестезија, успостављена у традицији, активира се у препознатљивом интензитету стваралачког израза као карактеристична и у Пантићевим причама, постајући његов ауторски „начин самодефинисања и самопорицања" (Татаренко 2008: 99), односно начин савладавања *бола од нераспознавања сопственог лика*, у тежњи да се *приповедањем о свету* превазиђе *неспоразум са светом*, у којем је створен „баук Балкана" и придев „балкански" као „апстрактни демон" (Тодорова 2006: 77, 103). Зато треба

причати стварну *причу о себи* – да бисмо *волели цео свет, макар по цену да он не зна за нас*.

А шта је ту стварност?" – једном приликом упитао је Александар Петров. И одговорио: „Све је стварност. Нарочито је фикција стварност код изванредних и магичних приповедача (Петров 2014: 14).

П.С. Пишем ове редове у земљи која је данас потонула у мржњу и хаос, где свака генерација има свој Чернобиљ. У граду – некада Архистратига Михаила, данас преплављеном загушљивим димом и смогом од пожара – у чијем окружењу стално горе шуме, тресетишта, базе за снабдевање нафтом. Чекајући спасоносне кише – *ваздух је после кише свеж* – и надајући се *јављању добре вести* од метеоролога, мислим: ако ђаво постоји, треба да се боји грома. У сваком случају, сигурно – магичног круга приче.

ЛИТЕРАТУРА

Антонов 2012: Д. Антонов, In Umbra, или От тени к свету, у: Д. Антонов и др. (ред.), *Демонология как семиотическая система*, Москва: РГГУ, 9–14.

Виноградова 2000: Л. Виноградова, *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*, Москва: Индрик.

Гамулец 2012: Д. Гамулець, Гендерні стереотипии у системі метафоричних номінацій на позначення жінки та чоловіка у сербській мові, у: О. Паламарчук (ред.), *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*, 19, Київ: Освіта України, 25–32.

Деретић 2001: Ј. Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Нови Сад: Светови.

Злиднєва 2013: Н. Злыднева, „Немам вида, чула, осећања": контаминация кодов зрения /слуха / осязания и обнуление семантики в балканской модели мира, у: М. Макарцев, И. Седакова, Т. Цивьян (ред.), *Балканская картина мира sub specie пяти человеческих чувств*, Балканские чтения 12, Москва: Институт славяноведения РАН, 155–159.

Караџић 1986: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник* (1852), у: Г. Добрашиновић, П. Ивић и др. *Сабрана дела Вука Караџића*, XI/1, Београд: Просвета.

Левкиевскаја 2012: Е. Левкиевская, Мифологические рефлексы в литературных текстах: возможности семиотических сдвигов. (На примере восточнославянской русалки), у: Д. Антонов и др. (ред.), *Демонология как семиотическая система*, Москва: РГГУ, 485–515.

Мјодински 2006: Л. Мјодински, Балканскиот литературен индивидуализам – од изолација до партиципација, у: К. Ќулавкова (ред.), Балканска слика на светот, Скопје: МАНУ, 387–399.

Мршевић-Радовић 2008: Д. Мршевић-Радовић, *Фразеологија и национална култура*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Детелић, Делић: М. Детелић, Л. Делић (ред.), *Гује и јакрепи: књижевност, култура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 120, 335–346.
Петров 2014: А. Петров, Магична проза Милана Буњевца, Београд: *Књижевне новине*, октобар-новембар, 14.
Раденковић 2014: Љ. Раденковић, Јужнословенска народна демонологија између Истока и Запада, у: Љ. Раденковић (ред.), *Српска народна култура између Истока и Запада*, Београд: Балканолошки Институт САНУ, 127, 9–42.
Ставицка 2008: Л. Ставицька, *Українська мова без табу: Словник нецензурної лексики та її відповідників*, Київ: Критика.
Татаренко 2008: А. Татаренко, *Место сусрета*, Београд: Српски ПЕН центар.
Толстая 1999: С. Толстая, Душа, у: Н. Толстой (ред.), *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, Т. 2, Москва: Международные отношения.
Толстој 1995: Н. Толстой, *Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*, Москва: Индрик.
Цивјан 1990: Т. Цивьян, *Лингвистические основы балканской модели мира*, Москва: Наука.
Пантић 2014: М. Pantić, *Stan bez adrese*, Beograd: Arhipelag.
Тодорова 2006: М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug.

Оксана Микитенко

ДИЯВОЛ У СУПЕРМАРКЕТІ АБО ХИМЕРИ МЕГАПОЛІСА У МИХАЙЛА ПАНТИЧА

(Резюме)

В оповіданнях Михайла Пантича, сповнених літературних алюзій, у центрі уваги життя сучасного Белграда. Місто описується як „збірний іменник усіх нас", водночас топос Нового Белграда зображується як „міфічне" місце і „початок усіх оповідань". У відкритій для впливів поліфонічній моделі Пантичевого іронічного тексту неомитологічна матриця з'являється у функції семіотизації двійника або „чужого", елементи якої втілюють дійсність у „фантазіях та неможливих уявах дивакуватого часу" (*Диявол у ліфті, Привіди у Новому Белграді, Або якось так, Як Ліляна зустріла диявола, Чорна субота, Дорога до Загреба* та інші оповідання). У сучасній „порожнечі смислу" література, переконує Пантич, стає чинником „лудської кристалізації", зокрема коротке оповідання сподіваним „островом сенсу".

821.163.41.09 Селенић, С.

Бранка М. ЈАКШИЋ ПРОВЧИ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ВРЕМЕ И ПРИЧА У *УБИСТВУ С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* – СЕЛЕНИЋЕВО ВИЂЕЊЕ ИСТОРИЈСКИХ ДОГАЂАЈА И УМЕТНИЧКА СТВАРНОСТ**

Рат као незаобилазан феномен у различитим геокултуралним наративима, у Селенићевом књижевном опусу готово да је доминантна тема. *Убиство с предумишљајем* је роман писан при крају Селенићевог уметничког стваралаштва, те сублиматно даје јасан уметнички увид, лични миметички поступак, у односу на ширу формацију, на комунистичко друштвено устројство које је отпочело и завршило се ратом на простору Београда као епицентра поменутих збивања. Књижевноистраживачки поступак у раду отвара два генерална питања: једно, које је фокусирано на упоредну слику ратних догађања четрдесетих и деведесетих година двадесетог века и друго, које са књижевноисторијског и књижевнотеоријског упоришта посматра модерност романа као мултигенеричку прозу. Већ два плана приповедања отварају различите чворишне тачке у пројекцији ратних и друштвених догађања. Само структурирање романа заснива се колико на традицији, у погледу наративне композиције, профилисања ликова, толико и на модерности у поигравању жанром и конструктивизмом форме, те алузијама на различите књижевноуметничке парадигме и употребу аутопоетичких исказа.

Кључне речи: *Убиство с предумишљајем*, време, простор, прича, модерност.

Представљајући Селенићеве романе Љубиша Јеремић је у великом замаху сублимирајућих одлика његовог романескно-поетичког поступка овако одредио фундаментална исходишта: „Селенић у својим романима тражи не било какве драматичне сукобе међу људима и групама, него епохалне сукобе и то не у индивидуално-психолошком него, пре свега, у културно-репрезентативном смислу" (Јеремић 2004: 23). Први део Јеремићевог исказа, да се писац бави сукобима епохе, у односу на последњи роман, *Убиство с предумишљајем*, остварује се у виду тематизације Селенићевог бављења двема

* bjprovci@eunet.rs

** Рад је сачињен 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 у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

великим темема – љубави и рата. Ово и није нека новина у његовом стваралаштву јер се Селенић готово у свим својим прећашњим романима, па и драмским делима, бавио сличном тематиком. Управо због оштрине сукобљавања актера у романима, Јеремић жанровски дефинише његово романескно стваралаштво као посебан тип романа у српској књижевности, као „драмски роман".

„О Селенићевим романима се може говорити као о структури сукобљених цивилизацијских становишта, драматично и судбоносно сукобљених антрополошких перспектива" (Јеремић 2004: 22), и рекло би се, говором драмске поетике, да су јунаци у романима скоро трагични ликови по немогућности да прихвате другачије ставове и направе компромис. Да је роман *Убиство с предумишљајем* драмско дело, морао би да буде структуриран као трагедија[1].

Други део исказа, да су јунаци представљени у културно-репрезентативном смислу, а да је роман због тога, како на другом месту каже, „национална, културноисторијска типологија" (Јеремић 2004: 23), може се проблематизовати и то, не само у односу на роман *Убиство с предумишљајем*, већ и у сагледавању ширег стваралаштва Слободана Селенића. Дејвид Норис разлабављује овакво виђење унутрашње мотивације самих јунака у романима Слободана Селенића:

> Иако су у Селенићевом фокусу ликови и њихова средина, у његовим делима ретко налазимо психолошку мотивацију. Ликови су углавном функција својих слабости, уместо да настају и развијају се кроз лично разматрање тих својих недостатака. Кроз њихово опсесивно понашање пројектује се један строго подељен свет (Норис 2004: 103).

Питање је јесу ли Селенићеви ликови профилисани без индивидуалнопсихолошких одлика у мери да постану само геопоетички, културолошки, типизирани репрезенти. Ако не бисмо говорили о универзалности неких поетичких поступака, ипак се не може пренебрегнути пажљива и доследна индивидуална употреба језика која диференцира и профилише јунаке његових наратива[2], посебно у *Убиству с предумишљајем*. Јеремић и сам каже да Селенић „живот опажа као готов језик" (Јеремић 2004: 26), и то је језик којим се јунаци служе у мери разлике која их дефинише као личности, а не само представнике своје класе, завичаја или политичког става.

У *Убиству с предумишљајем* Селенић представља два спрегнута историјска времена и различите ставове у вези са тим историјским временима, оба у ратним дешавањима и оба са просторном одредницом Београда као места дешавања.

---

[1] На крају романа, истиче Стипчевић, учитава се Селенићева упитаност: „У којој мери је код нас (Срба) могуће уопште завршити летални след самозатирања" (Стипчевић 1999: 188).

[2] Иако је Селенић „писац опсесивне тематике" која се односи на „расветљавање савремене историјске, идеолошке, етичке ситуације са различитих становишта" и „фаталним сукобом разнородних културних сфера карактеристичних за Балкан и Србију", бави се „епохалним сукобима" (Јеремић 2004: 23), не можемо тврдити да ова темељна питања не представљају људи са индивидуалним одликама. Чини нам се да ова два става и нису у супротности.

Први план (друштвено-социолошка раван новог државног уређења) Централна прича заснована је на љубавном троуглу, мелодрамски интонираном, између сењачке принцезе Јелене, Крсмана, партизанског потпуковника и Јована, образованог нарколептичара и буржуја.	Други план (сукоби који прејудицирају крај једног друштвеног система) Јеленина потрага за детаљима из живота своје бабе Јелене, о којој би да напише књигу, прелива се на романтичну причу између ње и Богдана, рањеника из Славоније.
Време представљања радње 1944/45. у „вартоломејском" Београду.	Исто тако „вартоломејском" Београду 1992.

Овакав паралелизам догађања у пресеку два временска периода сугерише, на први поглед, цикличност дешавања и понављање историјских околности у којима се, како каже Стипчевић (1999: 183), понављају „трагичне последице рата, пре свега по стално уништавани подмладак београдског интелектуалног грађанства". Но, иако се радња дешава на простору Београда, она се у својој хронотопији шири на подручја српског живља.

> Критички однос према учесницима у историји довео је Селенића у прилику да једини напише српски ратни роман о избеглицама из Хрватске и Босне у окупираном Београду (*Tïmor mortis*) и да, не чекајући никакву историјску дистанцу, смело заскочи у кошмар новог грађанског рата, где се опет историја суровости поновила као старо проклетство безумља (Палавестра 1999: 44).

Ако направимо мало дубљи тематски увид, јасно нам се показује слика једног државног и друштвеног устројства које је после Другог светског рата узрасло и формирало се и његовог краја деведесетих година двадесетог века. Тако нам се у оквирима наратолошке равни у роману спациотемпоралне одреднице могу учинити као заокружена прича о једном времену које је настало на ратом уништеном грађанском друштву, да би, исто тако и само било завршено ратним уништењем. Испоставља се да је рат прекретница у културолошком континуитету балканског света и да се после њега мењају светови[3], како би рекла Јелена Аранђеловић, јунакиња „партизанске *Илијаде*" у овом роману. Тако се наратив може видети као „неразрешива противречја супротстављених идеологија и култура" (Кољевић 2007: 211), која се сучељавају у тим ратним кризним временима, што је, свакако, првенствена намера писца, али и као почетак и крај једне целовите приче о комунизму која се мењала и мењајући се сама себе поништила. Ово је роман у којем Селенић отвара многа питања, решен да проблематизује феномене о којима говори, јер како каже на једном месту цитирајући Хамлета: „Има много ствари између неба и земље, драги мој Хорације" (Селенић 1995: 21). Зато „претвара све сведоке

[3] „Свет је, Јоване, цео свет је национализован [...] Свет су, Јоване, освојили опасно неуљуђени народи, Руси и Американци [...] Ми смо, Јоване, анђели без домовине, јер Раја више нема, јер света више нема [...] То је свет, Јоване, у који ће Крсмани ући лако, а ми, или уз њих, или никако" (Селенић 1995: 202–205).

и све нараторе у књижевне јунаке", прича причу о две Јелене и њиховим бизарним љубавним везама са ратницима, чији су „исходи били трагични" како вели Мирковић (в. Мирковић 1995: 325). Слободана Селенића Мирковић види као једног од најбољих српских романсијера.

Зашто овај роман не може да буде *Ана Карењина*[4], како каже јунакиња Јелена Панић која покушава да напише књигу о животу своје бабе, прелепе Јелене Љубисављевић. Радњу захватају два периода која се преплићу, пресецају па настављају, али не само као паралелно компонована радња. У самопоетичком исказу Јелене као писца будуће књиге, писца који је „вуковац" јер пише као што говори и тај модел преноси на употребљене енглеске посрбљене речи, англосрпске, роман ће „склопити" од пабирака из бабине заоставштине. Два представљена временска тока у простору текста носе различите маркације: догађаји дотицани сувременим представљањем писани су свим облицима наративног текста, осим када Бранко Којовић говори Јелени и Богдану своја сећања на догађаје из прошлости везане за лепу Јелену, Крсмана и Јована – тада графија подсећа на драмски текст са маркираним лицима у дијалогу. Којовићево „присећање" тих догађаја поприма одлике монолога[5]. Постоје, дакле, два, условно казана, приповедача: Јеленина тачка гледишта на савремена збивања и Којовићева на збивања у прошлости. Одсуство свезнајућег приповедача и фрагментарно враћање у прошлост чини ову романескну прозу модерном, а низ аутопоетичких размишљања, обиље алузија на дела из књижевне баштине, цитатност – чине га и постмодерном прозом. У тренутку када је настао, роман је иновантан начином структурирања и употребом књижевних и некњижевних врста, као разноликим функционалним стиловима, који синкретично чине ткиво наратива[6].

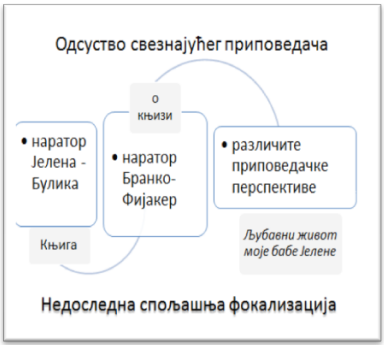
Жанровски синкретизам и разноликост приказивања у дијахронији представљених догађаја, може се графички овако предочити:

---

[4] „Нема теорије да то буде *Ана Карењина*, јер је оно што сам нашла у платненој кеси на дну гадуриног ормара – збрдодолисано, напабирчено, случајно заостало иза живота моје бабе". (Селенић 1995: 7).

[5] Иако Којовић напомиње да је рад да излаже само оно што је видео „и да слушаоцима у овом случају препусти „закључивање и попуњавање празнине", што се може тумачити као однос према стварности са становишта различитих књижевних формација, он одступа понекад „од приповедачког начела да износи само оно оно што је видео и чуо", јер би таквом доследношћи ушао у „предворје догматике" (Селенић 1995: 114–115). Дакле, реалистичко приповедање догађаја објективно и безлично, Селенић надограђује игром у односу на познату и утемељену поетичку поставку и ставља је на искушење, што је сасвим модеран поступак, иако је начин представљања света у овоме роману реалистичан.

[6] Роман је „склопљен", каже Јелена Булика: Јованова исповест, из Inventarium Helenae дата је Ставрина биографија, једно Јеленино писмо Јовану и Крсманово упућено Јелени; различити документи: Одлука Окружног суда Београд, Записник изјава сведока, Оптужница против Ставре; одломак уводника насловне странице *Политике* од 27. и 28. новембра 1944. Марка Ристића, „Заједно су пошли у смрт они који су заједно пошли у злочин"; усмено сведочанство Врцалова о догађајима на робији Ставре Аранђеловића, беседа/молитва Видосава из Белог Потока. То су „објективни и субјективни чиниоци приче", како би рекао Павле Зорић (Зорић 1995: 70).



Сижејна конструкција романа говори о томе како Јелена Булика пише књигу *Љубавни живот моје бабе Јелене*, коју ће реконструисати на основу наративних предложака из сећања Бранка Којовића, Јелениног пријатеља, и на основу различичитих докумената и текстова, писама, заосталих у такозваном Inventarium Helenae, дакле, ово је књига о књизи[7]. Ова синхронијска раван настајања не само једне књиге, јер ми, заправо књигу *Љубавни живот моје бабе Јелене*, која је и поднаслов романа, не видимо иако знамо њен садржај, још једном потврђује тезу да је овај роман специфичан у начину структурирања у односу на све пређашње Селенићеве романе. Са књижевноисторијског и књижевнотеоријског упоришта можемо посматрати модерност овог романа као мултигенеричку прозу.

Читавим романом провејава једна велика запитаност романописца и човека – може ли се, уопште, разумети време које нисмо проживели[8] и могу ли се упознати и спознати људи који припадају том историјаском времену[9]. У колико мери ми потоњи учитавамо значења која нису имала тај смисао у оном времену, или, како Селенић каже: „Ми који смо, како би рекла браћа Хрвати, били 'назочни', понећемо собом у гроб, а ви ћете преносити у будућност слику о нашем добу стопљену са значењем вашег доба" (Селенић 1995: 18). Колико су ова два историјска времена слична или далека, лице или наличје исте ствари, или само мотивација у тумачењу пређашњег времена на догађања из пишчеве савремености, Селенић је пренео на простор језика. „Старе и речи", рећи ће, као реч партизан[10] које се после употребљавају „смућкане с новим подзначењем". У предговору Ћосићеве *Бајке*, Селенић цитира Переново гледиште да и речи, као и идеје, нестају у временима дубоких социјалних промена кад нестају и друштвене вредности и пита се: „Може ли

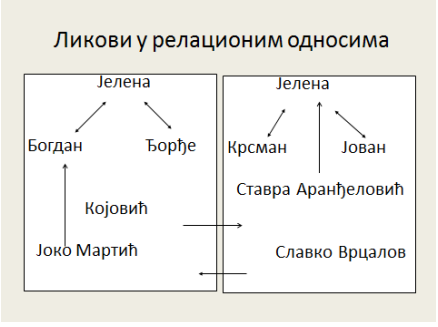
[7] Констатација да је ово књига о књизи не мора се односити само на овај роман. У семантичкој ширини онога што ишчитавамо из његових романа, уочљив је аутопоетички цитат из романа *Очеви и оци* из којег је дословно преузет цитат о молитви упућеној мртвим младићима Видосава Прокића из Белог Потока.

[8] „Може ли човек разумети време у којем није живео?", пита се Бранко Којовић, човек оба времена, док Јелена Булика, савремена девојка, тврди да је оно време можда било другачије: „Другачије, па, да знате – и није. А може већ сутра исто да буде" (Селенић 1995: 134).

[9] На једном месту Селенић путем лика образованог Бранка Којовића помиње чувени роман *Uber das geistige in der kunst* (*О духовном у уметности*) Василија Кандинског, једног од највећих сликара двадесетог века, који данас више нико не памти, а који је утемељио модерну теорију уметности о сликарском изразу као језику форме за буђење духовне суштине и инспирације уметника.

[10] Као пример овом исказу, Бранко Којовић пореди слику револуционара која се са временске дистанце и у контексту различитог историјског времена променила: „Револуционари са Београдског универзитета. Исто се зовете и нешто сте сасвим друго. Из очију оних младих монтањара сијала је глад, завист и суровост, нека немилосрдна, дакле неправедна и окрутна, правда [...] ви сте окупани и фриволни (Селенић 1995:19).

ико схватити шта значе речи других људи или оне које човек сам изговара" у том времену (Селенић 1997: 10). Уопште, однос младих људи према времену с краја двадесетог века, Селенић критички представља, могло би се рећи, са дозом комике, можда више ироније. Или, како би Кољевић рекао: „Селенић има суптилно драмско осећање за комичне могућности прожимања различитих култура у језичком Вавилону" (Кољевић 2007: 214). Јелена Панић, звана Булика, млада јунакиња из блиског нам времена, девојка „погана језика, али златна срца", своју мотивацију за писање романа о мајци – гадури и баби Јелени објашњава као догађаје из древних времена: „Копка ме да постанем писац, а копка ме и шта је све било [...] онда, пре Првог светског, што кажу, на почетку времена, оно кад су Карађорђу отфикарили тинтару, е, па мало после тога, даклем – деветсто четрес пете" (Селенић 1995: 39). Из овога произилази да је однос према традицији и историјском дешавању некритичан са становишта младог нараштаја, те се догађаји који се понављају у историји српског народа, нижу увек изнова. Цикличност поновљених догађања представљена у оба историјска пресека у овом роману, отуда је још трагичнија.



Паралелизам догађања повлачи за собом и паралелизам, или симетрију представљених међуодноса ликова из ова два времена у романескном структурирању радње. То можемо јасније уочити схематизујући и графички представљајући јунаке. Јасно се види да су релационе позиције главних јунака скоро идентичне. Обе јунакиње зову се Јелене, једна, Јелена Панић, звана Булика/ Јела, модерна „Косовка Девојка" (С. Стипчевић 1999: 185), самозвани писац[11], „погана језика, али златна срца" присна и емпатична особа која је са клупе у парку, као пса, покупила рањеног Богдана Билогорца, осијечког студента географије, честитог и патриотски мотивисаног ратника из Грубишног Поља, одвела га кући јер није имао где да преспава док га не врате на фронт. Друга, лепа Јелена Аранђеловић/Панић, звана Јеја, сењачка принцеза, као од пене, с аристократским презиром, „далека не можеш до ње гласом добацити (Селенић 1995: 34), познавалац неколицине светских језика, која се упустила у некакве односе са Крсманом, партизанским потпуковником, зулукафером, „бандитом с Копаоника", који је „љубио стотину жена и убио стотину људи", леп као „коњ двогодац арапске сорте", како би спасла свога поочима индустријалца Ставру Аранђеловића, „Београдска Јудита која спасава Бетулију од Холофернове опсаде" (види Селенић 1995: 118). Обе Јелене налазе се у друштву двојице мушкараца сентиментално везаних за њих, само што је у „партизанској

[11] „Ја сам по опредељењу неписмен писац, али, као што читалац [...] може да види – нисам нешколован писац!" (Селенић 1995: 62)

Илијади", лепа Јелена узроковала убиство и погибију Крсмана Јакшића и Јована Аранђеловића, свог полубрата, нарколептичког интелектуалца, који није могао да се одрекне сопственог виђења њихове биоценозне везе означене као Јованијелена. Богдан је, као Михајло из романа *Очеви и оци*, против жеље ближњих изгубио живот на ратишту. На њега је будним оком мотрио Јоко Мартић, Бијесни пас, ратни заговарач и профитер, којег се и рођени отац плашио и који је волео та времена у којима се „све море, све се смије" (Селенић 1995: 155). Људи који својим присуством повезују оба представљена времена јесу Бранко Којовић и Славко Врцалов, обојица у функцији сведока онога што се четрдесетих догађало у Београду. Врцалова смо сместили у историјско време јер садашњем и не припада; бивши студент права, а потоњи робијаш, као син богатог сељака, са Ставром Аранђеловићем, тавори свој живот склоњен у неко сиромашно и заборављено војвођанско село, „дебео и сељачки запуштен", усамљен. Бранко Којовић је човек оба времена и мост између њих. Булика га зове Фијакер јер носи беж камашне са црним лакованим ципелама, „говори као да чита", „свака реченица с подметом и прироком и свим цицама и бицама" (Селенић 1995: 10), бивши карловачки ђак. И поред богатства наративних перспектива и лакоће Селенића приповедача „да се 'сели' из једне свести у другу, из једног језичког система у други" (Зорић 1995: 70), реминисценције и резонерске мисли Бранка Којовића дају живост догађањима у овом роману.

„Иако гради модеран роман, држи се традиционалне карактеризације" (Стипчевић 1999: 184), и збиља, сви начини традиционалног, занатског профилисања ликова су заступљени: описивање ликова, праћење догађања, закључивање из самоисказа, особеност говора и језика ликова. Оно по чему се Селенић разликује међу српским писцима с краја двадесетог века, свакако је нијансираност у језичком изразу својих јунака. У свим романима, посебно у *Убиству с предумишљајем* језик постаје опсесивни конструктивистички елемент романа и дистинктивна црта међу ликовима; „Језичке карактеризације спровео је Селенић до детаља" (Стипчевић 1999: 184). У самом роману Селенић демистификује свој поступак речима образованог карловачког ђака, Бранка Којовића: „Qualis vir, talis oratia". Какав човек, таква и беседа (Селенић, 1995: 14). Функција језика не огледа се, како смо рекли, само у простору језика који одређује ликове, већ поприма и друга значења. Зорић истиче како је „српска грађанска класа најкрхкија социјална творевина коју познаје модерна историја, сукоб грађанске и сељачке средине [...] је у сфери језика, на плану говора и текста" (Зорић 1995: 69). Драган Жунић у својој књизи *Национализам и књижевност*, у пројекту који обухвата истраживање језика као показатеља друштвено-социјалних односа у виђенијим романима српске књижевности (в. Жунић 2002), наводи врло прецизно на десетинама страница исказе, флоскуле, синтагме и речи појединих јунака[12]. Нијанси-

[12] Жунић на крају рада закључује: „Овакав текст [...] једино може бити прича о заједничкој судбини, јер се и нема шта друго завештати – на моменте као да представља некакав компендијум усуда и литеризовани историјски подсетник (злобник би могао рећи да је ова књига синопсис нереализованог великог пројекта низа повезаних романа). Но у сваком случају, форма

раност говорне перспективе креће од стандардизованог говора времена из четрдесетих и деведесетих година двадесетог века, ученог и интелектуалног подтекста, којима се служе Јелена Аранђеловић, Јован Аранђеловић, Бранко Којовић. Али и у њихов говор упливавају речи као што су: „дандара", „белосветске сурунтије", „санкилоти" и „беземљаши дибидус". Особен говор простора порекла, представља говор који користи Богдан Билогорац и донекле Јоко Мартић чијем језику Селенић додаје знаке говора мржње. Јелена Булика и Ђурађ Ђурић говоре неким београдским сленгом деведесетих година који обилује англосрпским кованицама, или чак енглеским језиком у српској транскрипцији и ћириличном писму и псовки. Уочљиво је да се Селенић поиграва језиком и на плану говор – писмо, не само у заступљеној драмској одредници у тексту у виду маркације ликова који изговарају текст, већ се неки текстуални пасажи заиста доживљавају као говорна, а не писана форма. Тако провлачи као лајтмотив тезу да „Живот пише романе" допуњујући исказ сликом укљученог магнетофона који бележи, као вербални документ, оно што је живот.

Језик партизанског мајора, па потпуковника, Крсмана Јакшића, неизражен је, нешколован, недоречен и шкрт, неписмен. Но, језик „партизаније" добиће једно универзалније значење на општедруштвеном плану, језик који карактерише победнике у рату и представнике новоучвршћене власти. Из перспективе Бранка Којовића, представника побеђене грађанске класе, тај „језик их открива. Сур, ћошкаст, језик у коме се добро находе само речи дивљачке каштиге" (Селенић 1995: 109), који ће „по правди раздвајати кукољ од жита" и тако утврђивати, те четрдесет и пете, ко је крив, а ко невин[13]. „А невиних глава, децо моја, котрљало се по калдрми широм Југославије више него у турско доба" (Селенић 1995: 109)[14]. Но, осим суровости послератног периода, Селенић је проблематизовао овај феномен са становишта истине и лажи које речи представљају. Његова запитаност везана је за праву и етичку мотивисаност говорника разних непомерљивих пропагандних флоскула и степена истинске вере у тако очигледне лажи које изговарају, „жаргонска веселост епохе", рећи ће Којовић на другом месту. Као иманентни део текста, Селенић преноси читав чланак Марка Ристића „Заједно су пошли у смрт они који су заједно пошли у злочин" маркирајући поједина места, у случају да је новински текст нечитљив, која казују на који све начин заслужују смртну казну, осим осталих, и носиоци Карађорђеве звезде и универзитетски професори. Цела прва страна *Политике* и половина друге, један стубац, исписан је именима издајника који су заслужили стрељање. Језком Јелене Булике закључак је: „Јебеш земљу која Марка има" (Селенић 1995: 103). Којовић би

књиге није традиционалистичка а, с обзиром на све поменуте карактеристике, није ни најкомуникабилнија за широку читалачку публику" (Жунић 2002: 356).

[13] Булика ће рећи цитирајући реплику из *Краља Ибија*: „'У циљу властитог богаћења поубијаћу све племиће и узети њихова имања'. Здрав принцип. И вечит. Ко је крив Ставри што је имао имање" (Селенић 1995: 62).

[14] „Оно што се тог крвавог новембра 1944. године догађало у 'ослобођеном Београду' козарачка кола и ратничке опијености победом, деценијама је остала табу тема, поготово за јавну реч" (С. Стипчевић 1999: 186).

рекао: „У устима Крсмана та неистина је била другачијег хемијског састава од лагања, рецимо, Марка Ристића, који је, лажући, знао да то чини из користољубља (Селенић 1995: 101).

Зоран Константиновић је у Селенићевом делу видео напоре писца који је „тражио свој идентитет у менталитету свога народа [...] а менталитет је за разлику од карактера и нарави или темперамента пре свега део неке колективне свести у сваком од нас, и то било као колективне свести народа коме припадамо, професије којом се бавимо, верске или какве друге заједнице чији смо чланови, регије [...] али евентуално и породице" (Константиновић 2004: 42–43). Са овог становишта, да се вратимо на почетак, Селенићеви романи могу представљати прозу у културно-репрезентативном смислу, али ширина и перспектива посматране проблематике, свакако, заслужује ширину и изнијансираност истраживања.

ЛИТЕРАТУРА

Жунић 1996: Д. Жунић, *Национализам и књижевност, српска књижевност 1985–1995*. Београд: Просвета.

Зорић 1995: П. Зорић, *Слух за тајне ствари*, Београд: Српска књижевна задруга.

Јеремић 2004: Љ. Јеремић, „Лукава недоследност" Селенићевог романескног писма: историја, идеологија, политика као узалудан говор, у: П. Палавестра (ур.), *Споменица Слободана Селенића*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Кољевић 2007: С. Кољевић, Дозивање култура у делу Слободана Селенића, у: *Вавилонски изазови: о сусрету култура у књижевности,* Едиција Матица: коло 1, књ. 3, Нови Сад: Матица српска.

Константиновић 2004: З. Константиновић, *Timor mortis* као грађа за анализу нашег менталитета, у: П. Палавестра (ур.), *Споменица Слободана Селенића*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Мирковић 1995: Ч. Мирковић, *Под окриљем нечастивог: шездесет шест савремених српских романсијера*, Београд: „Дерета".

Норис 2004: Д. Норис, Гротеска у романима Слободана Селенића, у: П. Палавестра (ур.), *Споменица Слободана Селенића*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Палавестра 1999: П. Палавестра, Грађански свет у српском ратном роману, у: М. Пантић (ур), *Српски роман и рат*, научни скуп Деспотовац, 2–21. 8. 1998: Деспотовац.

Селенић 1995: С. Селенић, *Убиство с предумишљајем*, Београд: Просвета.

Селенић 1997: S. Selenić, Čovek traži đavola, у: D. Ćosić, *Bajka*, Rijeka: Otokar Keršovani.

Стипчевић 1999: С. Стипчевић, Антиратна тема у роману „Убиство с предумишљајем", у: М. Пантић (ур.), *Српски роман и рат*, научни скуп Деспотовац, 20–21. 8. 1998: Деспотовац.

Branka M. Jakšić Provči

TIME AND PLOT IN *PREMEDITATED MURDER* – SELENIĆ'S VISION OF HISTORICAL EVENTS AND ARTISTIC REALITY

(Summary)

War as an unavoidable phenomenon in various geocultural narratives is almost the dominant theme in Selenić's literary opus. *Premeditated Murder* is a novel written towards the end of Selenić's artistic career and thus it provides a sublimated artistic insight, a personal mimetic process in relation to the wider formation, to the communist system which began and ended in war on the territory of Belgrade as the epicentre of the aforementioned events. The literary research procedure in this paper poses two general questions: one, which is focused on the parallel image of the acts of war in the 1940s and the 1990s and the other, which views the modernity of the novel as multigeneric prose from a literary-historical and literary-theoretical aspect. The two plot threads open various nexuses in the projection of the events in society and war. The structure of the novel itself is based as much on tradition, in the sense of narration, composition, character profiling, as on modernity in playing around with the genre and the constructivism of the form, as well as allusions to various literary-artistic paradigms and the use of autopoetic expression.

821.163.41.09-31 Селенић, С.

Предраг С. МИРЧЕТИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 10. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ПОСТУПЦИ У РОМАНУ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ*

Циљ овог рада је да укаже на неке од најважнијих постмодернистичких поступака у последњем роману Слободана Селенића *Убиство с предумишљајем* (1993). Прво бисмо скренули пажњу на проблем аутора – главна јунакиња Јелена саставља дело под називом *Љубавни живот моје баке Јелене* не као писац, него као уредник (редактор) текста. Осим тога, скренули бисмо пажњу и на стилске одлике говора главне јунакиње – аутора. Потом бисмо анализирали *Љубавни живот моје баке Јелене* као роман у роману из угла метафикције, као и специфичан поступак употребе документарне грађе који Јелена (Селенић) користи приликом његовог стварања. На самом крају рада испитали бисмо како је однос фикције (приче) и историје предочен у роману имајући у виду савремене теорије о односу историје и књижевности. У закључку се сумирају добијени резултати и показује зашто роман *Убиство с предумишљајем*, упркос бројним постмодернистичким поступцима којима се Селенић служи, не треба читати као дело постмодернистичке литературе.

Кључне речи: Слободан Селенић, *Убиство с предумишљајем*, постмодернизам, аутор, метафикција, историографска метафикција.

Говорити о постмодернистичким поступцима у роману *Убиство с предумишљајем* може звучати зачудно будући да већина критичара Селенића види као реалисту. Радомир Иванић његове романе сврстава у „романе савремених збивања", Предраг Палавестра у „роман[е] критичке књижевности" (Мацура 2011: 38), а Радоман Кордић (1988: 137–148) га пејоративно назива анегдотским реалистом. Имајући у виду да је реализам уметничка епоха друге половине XIX века, поставља се питање да ли се после искуства авангарде, модернизма, а сада и постмодернизма, уопште може говорити о реализму у уметности и на који начин. Другим речима, да ли се писац који настоји да верно пренесе стварност може сматрати уметником? Тога је и сам Селенић био свестан. У својој књизи о модерној драми он истиче да су после Ибзена и Чехова писци попут Бернарда Шоа, Јуџина О'Нила, Артура Милера,

* predragmircetic@gmail.com

Тенесија Вилијамса и Џона Озборна наставили да пишу у духу натурализма (2002: 9–15). Чини се да верно преношење стварности, ма колико анахроно и конзервативно изгледало после уметничких експеримената XX века, и даље опстаје као легитиман облик уметности. Уметност филма је најочигледнији пример виталности ове „неомиметичке" тенденције.

Неки критичари су, међутим, већ сугерисали да се о Селенићу може размишљати као постмодернисти. Александар Јерков у књизи *Од модернизма до постмодерне* каже да су се после Данила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића и Давида Албахарија појавили писци попут Светлане Велмар Јанковић, Бошка Петровића, Александра Тишме и Слободана Селенића, чија се дела, иако блиска својим претходницима, „могу придружити постмодерном духу приповедања" (1991: 132–133). Михајло Пантић (2004: 15–20) анализира Селенићев романескни опус позивајући се на постструктуралистички концепт другости. Када је реч о *Убиству с предумишљајем*, Чедомир Мирковић (1996: 19) у свом приказу истиче да ово дело „на очигледне начине потврђује да се модерни роман (и такозвани постмодерни, разуме се!) својим конструктивизмом дефинитивно одвојио од традиционалистичких наративних хронологија". Имајући у виду запажања Јеркова, Пантића и Мирковића, чини се да тема постмодернистички поступци у *Убиству с предумишљајем* и није толико необична. У овом раду акценат је стављен на три проблема карактеристична за прозу постмодернизма – проблем аутора, метафикције и историје.

У постмодернизму писац постаје аутор, неко ко сакупља, приређује и коментарише текст, за разлику од креативног и оригиналног ствараоца из периода модернизма. Као *exemplum* обично се наводи Борхесова прича „Пјер Менар, писац Кихота" (в. Јованов 1999: 14–17).[1] Борхесовски аутор несумњиво је присутан у роману *Убиство с предумишљајем*. Јелена Панић, главни лик и наратор романа, појављује се и у улози аутора – она пише књигу о љубавном животу своје баке Јелене. Као типичан аутор из доба постмодернизма, она не пише своје дело у облику традиционалне, линеарне нарације, већ га саставља на основу фрагмената – сведочења Којовића и текстова која је пронашла у платненој кеси на дну мајчиног ормана. Јелена сама каже: „Ову књигу [...] нећу ја написати. Ја ћу је скупити. И склопити" (Селенић: 1995: 7). Она, дакле, није писац, већ нека врста приређивача и уредника.

Јелена, међутим, није једини аутор поменуте књиге. У састављању романа помаже јој Богдан Билогорац, студент геодезије из Мославине – он јој је дао идеју да напише књигу, направио „Inventarium Helenae", те саветовао како да распореди грађу. Штавише, Јеленин роман има и трећег аутора. Реч је о Буликином пријатељу, Ђурађу Ђурићу. Он је издавач романа *Убиство с предумишљајем* и писац белешке која стоји на његовом крају као последње поглавље. У његовој белешци, између осталог, наведено је: „Почетна књига о Јелени, Јовану, Крсману [...] је током склапања постала значајним својим

[1] Нестајању писца свакако су допринели и теоријски текстови Барта („Смрт аутора") и Фукоа („Шта је аутор?") који су антипозитивистичку побуну и ослобађање смисла дела од интенције његовог творца радикализовали до крајњих граница прогласивши „смрт аутора".

делом и књига о Булики, Богдану и недавној 1992. години" (Селенић 1995: 234). Ова белешка је важна на плану фабуле јер захваљујући њој сазнајемо крај Буликине и Богданове приче. Међутим, иста та белешка ствара проблем ауторства. У роману је приказан процес настајања књиге о догађајима из 1945, али није образложено ко је забележио догађаје из 1992. године. Јелена јесте њихов наратор, али није јасно ко је њихов аутор.

Јелена, дакле, пише књигу о својој баки, и та књига носи поднаслов *Љубавни живот моје баке Јелене*, а наслов *Убиство с предумишљајем*. Ђурић издаје књигу истог наслова, али другачијег садржаја. У његовој књизи реч је и о баки и о Булики. Чини се да овај проблем не треба схватити као Селенићеву „постмодернистичку игру" већ као уметнички немотивисану наратолошку ситуацију[2], која постоји у његовим, готово свим, претходним романима. У *Мемоарима Пере Богаља* Пера износи своју причу имагинарном пријатељу Давиду; у *Писму/глави* причу приповеда четворо наратора, при чему се један од њих, Максимилијан, обраћа *post mortem*; у роману *Очеви и оци* исповест Стевана Медаковића испрекидана је Рашелиним писмом и писмима његове супруге Елизабете. У овим романима није образложено како читалац сазнаје њихову приповест, односно приповедање у првом лицу представља конвенцију на коју читалац „мора" да пристане. У *Убиству с предумишљајем* Јелена, такође, износи своју причу у првом лицу. Читалац би на ову конвенцију могао да пристане да се прича о Булики не појављује као део књиге.

Слична врста проблема јавља се и у роману *Timor mortis*. На његовом почетку Драган каже: „Књига коју почињем да пишем овог часа [...] од пре један сат поуздано знам да књигу морам написати" (Селенић 2009б: 7). Почетна књига о старцу Стојану Благојевићу постаје и књига о односу Драгана и Биљане за време окупације. Иако није образложено како Драганова књига доспева у руке читалаца, бар је уметнички мотивисано како прича о Драгану постаје део његове књиге. У роману *Убиство с предумишљајем* ова врста мотивације недостаје, а по нашем мишљењу, дискрепанца је настала зато што је Селенић изједначио функције наратора и аутора у лику Јелене Панић. Ако имамо на уму и роман *Пријатељи*, у којем свезнајући приповедач износи причу о Истрефу у коју је уметнут Владанов текст „Хаџислаковићи на Косанчића венцу (Покушај куђеописанија)", чини се да је Селенић, бар на наратолошком плану, реалиста. Његове конвенције приповедања морају се прихватити као што се прихватају приповедачи Балзакових и Толстојевих романа.

Може се и другачије показати да је Селенић реалиста, и то опет путем лика Јелене Панић. Њен карактер предочен је стилизацијом говора, а језичка диференцијација, како је то истакао Флакер (1976: 158), битна је одлика реализма. Начин говора ликова представља једну од битнијих одлика Селенићевог стваралаштва, и можда није у довољној мери истицано његово умеће да управо путем чисто стилских средстава „оживи" лик. Треба се само сетити

[2] Наратолошку анализу Селенићевих романа видети у: Рибникар 2004: 91–97; Мацура 2011: 221–234.

говора Танкосаве из *Мемоара*, Радишиног дијалекта у роману *Писмо/глава*, Владанове употребе англицизама и синтагме „Бого мој" у *Пријатељима*, свакако Елизабетиног српског из романа *Очеви и оци*, те Биљаниних простодушних псовки и надимака које даје другим ликовима у роману *Timor mortis*. Што се Булике тиче, њен говор карактеришу употреба вулгаризама, транскрибованих енглеских речи (екнолицмент, мајти фани, јуниверсити професорс, хер-кат...), те специфичан жаргон (фотошљакер, фијакер, нарафски, кретен...).

Када је о метафикцији реч, у *Убиству с предумишљајем* присутна су њена два облика – поетолошки исказ лика и роман у роману. Патриша Во (2001: 2) метафикцију одређује као самосвесну прозу која проблематизује однос фикције и стварности. Наравно да је метафикција постојала у књижевности и пре постмодернизма, на пример, у Сервантесовом *Дон Кихоту*. Међутим, она ипак представља дистинктивно обележје постмодернистичких романа будући да је у њима доминантна и перманентна (в. Во 2001: 5–7). „Класици" постмодернизма, *Име руже* и *Ако једне зимске ноћи неки путник*, од почетка до краја, дословно од прве до последње реченице, јесу метафикционални. Еков роман почиње синтагмом „Наравно, рукопис", а завршава следећим речима: „Остављам ово што написах, не знам за кога, не знам о чему: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" (Еко 2008: 9, 503). Калвиново дело почиње и завршава следећим реченицама: „Управо почињеш да читаш најновији роман Итала Калвина *Ако једне зимске ноћи неки путник*"; „'Управо завршавам *Ако једне зимске ноћи неки путник* од Итала Калвина'" (Калвин 2001: 7, 266).

На први поглед почетак и крај *Убиства с предумишљајем* не разликују се од поменутих романа. *Убиство* почиње речју „Екнолицмент", а завршава реченицом: „Ово је, читаоче, мој епитаф затртима" (Селенић 1995: 7, 249). Међутим, последња реченица, иако метафикционална (обраћање читаоцу, употреба књижевног термина „епитаф"), нема само поетолошко значење, или тачније речено, нема га уопште. Имајући у виду целокупни Селенићев романескни опус, чини се да „епитаф затртима" представља Селенићеву последњу реч о Србима у Хрватској и „драм[и] српског грађанског сталежа у бољшевичкој револуцији" (Мацура 2011: 143) – Јелена Панић, последњи изданак старе београдске породице, одлази на Нови Зеланд „[н]а увек" (Селенић 1995: 249).

У *Убиству с предумишљајем* поетолошка самосвест предочена је првенствено преко ауторског коментара Јелене Панић. Као примери могу се навести њени искази с почетка, из средине и с краја романа: „Морању, мислим, понешто и да додам, јер, много је рупа, признајем"; „Ми, кретен и ја, писци–истраживачи, имамо сада част да представимо наш избор докумената из реченог досијеа"; „Још да дам Којовићу његову жваку на редиговање, па онда нек дебели ради с љубавним животом моје бабе Јелене – шта му је воља" (Селенић 1995: 7, 138, 233). Што се другог облика метафикције тиче, романа у роману, његова првенствена функција јесте у успостављању тематских и смисаоних паралела између *Љубавног живота моје баке Јелене*

и *Убиства с предумишљајем*: две Јелене, два рата, две љубавне приче... Из наведених примера може се закључити да Селенићу метафикција не служи да релативизује границу између фикције и стварности. Ако је за постмодернистичку фикцију карактеристично да указује на могући фиктивни карактер стварног света, код Селенића она има другачију функцију. Да су границе измишљеног и стварног код овог писца чврсте и прецизне може се показати и путем употребе докумената.

Ако је документарност „најизразитиј[е] обележј[е] савремене српске, 'постмодернистичке' прозе" (Марчетић 2009: 7), код Селенића она игра битно другачију улогу. Он их не употребљава зарад постмодернистичке игре фалсификата која брише границе између фикције и стварности, истинитог и лажног. Њихова функција је, пре свега, да убеде читаоца у стварност предочених збивања. У роману *Писмо/глава*, на пример, после сваког појединог „унутрашњег монолога" четворо приповедача (Максимилијана, Злате, Радише и Шампиона) стоји такозвани „прилог". Мешање стварних и фиктивних докумената, измишљених чланака и службених белешки Светозара Слишковића и стварних фотографија обешених на Теразијама и цркве Јована Претече, требало би да убеде читаоце да су Максимилијан и остали ликови стварно постојали и живели. Друга функција коју документи играју у Селенићевим романима јесте епистемолошка будући да ликови путем њих откривају истину. Тако, на пример, Пера чита мемоаре о догађајима у Фиђеловцима и иронично их коментарише (Селенић 2009а: 60–63); за писање историје своје породице, Владан користи, поред породичног предања и казивања тетка Лепше, и оскудна писана документа (Селенић 1982: 41–43); Драган истину о односу Стојана и његове супруге Миље Грубићеве сазнаје захваљујући новинском чланку (Селенић 2009б: 127–130).

У роману *Убиство с предумишљајем* постоје две групе докумената. Прву групу чине различите врсте текстова које је Јелена, као што је већ речено, пронашла у платненој кеси, а које је Богдан класификовао у „Inventarium Helenae" (Селенић 1995: 95–98). Другу групу чине документи са суђења Ставри до којих је Јелена дошла захваљујући оцу свог пријатеља Гутке, професору историје, у архиву Србије (Селенић 1995: 138–153). Ови документи врше обе функције: стварање илузије и сазнавање истине. Према Линди Хачн, реалистичка проза говори о „догађајима из прошлости тако да изгледа као да они приповедају сами и о себи" (Селенић 2009: 161). Јеленино представљање пронађене грађе управо покушава да створи илузију тако да документи говоре „сами за себе" и „сами од себе". И док постмодернизам преиспитује објективност и неутралност реалистичке прозе (Хачн 2009: 163), Јеленина интенција је видно другачија. Она настоји да догађаје представи непосредно. На крају романа Јелена каже Којовићу: „Хтела сам да ваше сведочење буде 100% фул. Без синтетике […]" (Селенић 1995: 217).

Међутим, употреба документарног материјала код Селенића има још једну функцију. Овај начин употребе Селенић је могао да „научи" од Брехта. Штавише, Селенић је писао о томе како је овај поступак Брехт преузео из експресионистичког позоришта (Селенић 2002: 107–108, 115–116, 131). У

питању је употреба материјала из стварног света (новински чланци, вести, радио-емисије...) у функцији ангажмана. Као пример употребе докумената са јасним ангажманом у роману *Убиство с предумишљајем* могу се навести чланак Марка Ристића из *Политике*, који коментарише Булика, и чланак Велмара Јанковића под насловом „Ко је комуниста – тај није Србин", који коментарише Ставра (Селенић 1995: 99–102, 121). Њихова функција носи јасну идеолошку поруку. Због постојања тематских и смисаоних релација између два љубавна заплета и два рата, имплицитно се поставља следеће питање: Ко је у Србији 1992. године био Марко Ристић, а ко Велмар Јанковић?! Одговор на ово питање, по нашем мишљењу, зависиће од идеологије самог читаоца.[3]

Што се историје тиче, требало би испитати два проблема. Прво, да ли *Убиство с предумишљајем* припада жанру историографске метафикције (термин Линде Хачн), и друго, у којој мери се Селенићево виђење историје поклапа са савременим схватањима односа историје и фикције. На први поглед *Убиство с предумишљајем* представља школски пример историографске метафикције. Њена најважнија одлика свакако је *текстуалност прошлости* – свест да је референт некада постојао, али да је „данас доступан само у текстуалном облику: у документима, описима сведока, архивама" (Хачн 2009: 164). Јелена саставља роман на основу докумената пронађених у мајчином ормару, сведочења Бранка Којовића и Славка Врцлава, те Ставриног досијеа који је добила у полицијској архиви. Међутим, управо се на примеру *текстуалности историје* види у којој мери Селенић није постмодерниста. Уместо скепсе и опрезности спрам спознаје историје, Јелена до какве-такве истине о прошлости долази управо путем текстова.

„[К]ако можемо знати нешто о прошлости и доспети до сазнања о њој" (Хачн 2009: 162), кључно је питање које поставља историографска метафикција. Ово питање је у роману постављено на нивоу фабуле. Јелена Панић пише књигу да би сазнала ко јој је деда, партизан Крсман или грађански интелектуалац Јован. И она у томе не успева. Сања Мацура њен неуспех тумачи на следећи начин: „Буликино поријекло остаје замагљено под наносом времена, које је немогуће отклонити" (2011: 113). Међутим, Буликина неуспела потрага за пореклом може носити и другачији семантички потенцијал. Она, заиста, не открива ко јој је деда, али током свог истраживања сазнаје две друге важне ствари из историје: како је страдао Ставра и каква је била послератна ситуација у Београду, па и читавој Европи. Изгледа да Јелена неке „наносе времена" ипак успева да отклони. То што Булика није сазнала ко јој је деда, не значи да Селенић заступа став да је прошлост недоступна и несазнатљива. По нашем мишљењу, Селенић је питањем неразрешеног Јелениног порекла настојао да предочи актуелну дилему српског друштва с почетка деведесетих: партизан (Крсман) или грађанин-интелектуалац (Јован Аранђеловић).

[3] У нешто другачијем контексту и Светлана Стипчевић проблем тумачења и вредновања *Убиства с предумишљајем* оставља отвореним. Ауторка свој есеј завршава следећим питањем: „Да се последња српска ратовања нису завршила катастрофалним поразима, већ победом, да ли би ова Селенићева књижевна опорука икада постала бестселер?" (Стипчевић 1999: 188).

Наше тумачење постаје уверљивије ако се погледа целокупни Селенићев опус. Сања Мацура (2011: 92–115) истину и памћење (истину о прошлости) издваја као једну од најважнијих тема овог писца. И управо се на овој теми може видети у којој мери Селенић није постмодерниста. Док су за постмодерну мисао карактеристични неповерење у истину и скептицизам, Селенићеви ликови (и читаоци) који настоје да спознају неку истину, по правилу у томе и успевају. У *Мемоарима Пере Богаља* говори се о три врсте истине: демократској, уметничкој и наративној. Перине три врсте истине не представљају постмодернистичку релативизацију појма истине, већ иронично подривање званичне истине коју је нудила ондашња „црвена буржуоазија". Уосталом, иако Пера тврди да се не сећа трагедије у Фиђеловцима (Селенић 2009а: 9, 11, 18, 19, 22, 23, 24, 63), истина о погибији његовог брата Благоја, о збегу и о томе како је постао богаљ, ипак излази на видело. У роману *Писмо/глава*, читалац сазнаје истину о томе како су страдали Максимилијан и Шампион, односно истину о Голом отоку. Неразрешено питање очинства – да ли је отац Златиног сина Максимилијан или Радиша – треба читати имајући у виду Акутагавину причу „У честару", као и читав роман уосталом. За разлику од „рашомонске" приче у којој је исповест сваког лика на свој начин истинита, у Селенићевом роману читалац може доћи до истине поређењем „солилоквија" приповедача. Исти проблем постоји и у роману *Очеви и оци*. Упркос различитим и субјективним дискурсима Стевана и његове супруге Елизабете, читалац сазнаје како је и зашто Михајло/Мајкл погинуо у пробоју Сремског фронта. У роману *Timor mortis* Драган мора да истражи и допуни „посвећене историје" Стојана Благојевића, те читајући Старчеву „архиву" сазнаје какав је заиста био однос Стојана и Миље Грубићеве. А у *Пријатељима* Истреф на основу Владановог текста сазнаје ко је побио Мирчетићеве свиње у дворишту Хаџислаковића.

Са друге стране, у *Убиству с предумишљајем* Селенић ипак усваја једну постмодернистичку стратегију када је реч о историји. У савременој теорији највећи утицај на питање односа историје и књижевности извршили су Хејден Вајт који испитује *начин* писања историје и припадници тзв. новог историзма. Ови аутори заступају „илузорност објективизма у истраживању историје и неутралности дискурса који је описује" (Бужињска, Марковски 2009: 547). Наравно, како примећује Линда Хачн, „неодређена природа историјског знања сигурно није откриће постмодернизма" (1996: 156). Пошто је већ било речи о Селенићевом односу спрам историје и могућности њене спознаје, требало би скренути пажњу на то како је проблем дискурса предочен у самом роману.

Питање дискурса у *Убиству* отворено је путем исказа главног сведока у роману, господина Којовића. Први пут је на самом почетку романа када Којовић говори о промени значења које речи трпе током времена: „Не старе само људи, знате. Старе и речи. [...] Ма шта данас значила реч 'партизан', рецимо, она је четрдесет пете значила нешто сасвим друго" (Селенић 1995: 18). Према Којовићу, Јелена и њена генерација из 1992. године не могу „видети четрдесет пету, онакву каква је она била" (Селенић 1995: 18). Другим

речима, потпуно значење текстова из прошлости читаоцу није доступно због такозваног „наноса времена". Проблем дискурса Којовић отвара још једном, и то из другачијег угла, приликом описа трагичног краја Јована и Крсмана. Он каже да га је Јелена позвала телефоном и саопштила: „Брано, Јован је убио Крсмана" (Селенић 1995: 225).[4] Којовић се пита зашто Јелена није ништа рекла о Јовановом самоубиству, зашто је предност дала Крсмановом убиству у односу на братовљево самоубиство (поремећена хијерархија вредности, одбрамбени механизам). Не успевајући да нађе одговор, закључује: „Много нагађања, мало извесности" (Селенић 1995: 225). Ако је обележје постмодернизма да нема „неутралних" чињеница, да је говор о њима увек већ и њихово тумачење, онда Селенић јесте постмодерниста.

Међутим, има нешто у Селенићевом односу спрам историје што га удаљава од поетике постмодернизма. Линди Хачн каже да су се писци постмодернизма вратили историји, и да тај повратак представља „реакциј[у] на херметички аисторијски формализам и естетицизам [...] модернистичког периода".[5] Када је реч о Селенићу, његова доминантна тема свакако јесте историјска – пораз грађанске класе у Београду након Другог светског рата (в. Мацура 2011: 130–143).[6] Управо на примеру његове опсесивне теме, може се видети у којој мери Селенић није постмодерниста. Или, како је то Јерков истакао: „тематска преокупација [је] снажнија од испитивања могућности нових књижевних поступака и техника приповедања" (1991: 133). Линда Хачн сматра да постмодернистички повратак историји није изведен у модусу носталгије већ иронije (1996: 158, 164). Селенићеви описи (духа) Београда између два светска рата далеко од тога да су иронични; они на носталгичан начин приказују ишчезли свет и изгубљену лепоту. На пример, Драга не може да се одрекне Баха, ментор Стевана Медаковића је Слободан Јовановић, а Јелена Аранђеловић говори енглески и француски језик као матерњи.[7]

Но, Селенић није црно-бели, да не кажемо црно-црвени писац, и он при сликању грађанског слоја није отишао у правцу идеализације и митологизације као неки други писци који су писали о Београду између два светска рата. Треба се само сетити како Елизабета коментарише (не)рад свог мужа Стевана, универзитетског професора. У роману *Убиство с предумишљајем* Јелена и Јован представници су београдске грађанске класе која одумире. Међутим, не треба заборавити да су они прва генерација, односно да је њихов отац/очух, Ставра Аранђеловић, трговац из села Лелићи. Ако грађанска породица, како то примећује Војин Димитријевић, „у нововековној Србији представља замену за племство" (Селенић 2004: 4), у Селенићевом опусу њена плава крв стављена је под знак питања: Хаџислаковићи потичу од видарице Ћира-Мане, Макијев прадеда Сима обогатио се „продајући свиње

[4] У филму *Убиство с предумишљајем* (1995) Јелена (игра је Ана Софреновић) чињенице представља значајно другачије: „Брано, Јован се убио, Крсмановим револвером."

[5] Додуше, ауторка примећује да нису сви писци модернизма заобилазили „лекције прошлости", а као примере наводи дела Брехта и Дон Пасоса (1996: 156).

[6] Видети и: Палавестра 1991: 166–190; Димитријевић 2004: 1–5; Божовић 2004: 7–13.

[7] Упоредити и дијалог Јелене Панић са Којовићем о Кандинском: „Па, како се узме. Крлежа га је лично мрзео. Ја га волим. – Упознао сам га. – Крлежу? – Кандинског" (Селенић 1995: 22).

Аустријанцима и колонијалну робу Србима" (Селенић 2010: 26), а Јелена и Јован сељачког су порекла. Изгледа да ће и интерпретација „драме српског грађанског сталежа у бољшевичкој револуцији" у великој мери зависити од ангажмана самог читаоца.

Испитујући проблеме аутора, метафикције и историје у Селенићевом роману *Убиство с предумишљајем* показали смо начин на који се Селенић служи „наслеђем" постмодернизма. *Убиство с предумишљајем* има три аутора-приређивача који на основу фрагмената састављају причу о љубави у доба рата, а читалац, упркос свим ограничењима, добија целовиту слику о њеном трагичном исходу. На метафикционалном нивоу Селенић користи два поступка, поетолошки исказ лика и роман у роману, како би, пре свега, успоставио тематско-значењске паралеле. „Стара" функција „новог" поступка посебно је уочљива на плану документарности – документи, и измишљени и стварни, треба да створе илузију и доведу до спознаје истине. Што се историје тиче, иако је у роману присутна *текстуалност историје* и негирање неутралности дискурса, јунаци *Убиства с предумишљајем* ипак долазе до истине (о прошлости). Можемо закључити да су поступци којима се Селенић служи постмодернистички само по појавном облику. Њихова функција остаје традиционална – верно предочити стварност.

Као последњи аргумент може се навести „симбол" постмодернизма – аутоцитат. Селенићев аутоцитат није нарцистички загледан у самог себе, незаинтересован за стварност и живот и њихово представљање. Реч је, наравно, о Видосаву, сељаку испод Авале. У роману *Очеви и оци* он помаже Стевану Медаковићу да пронађе леш сина Михајла на Сремском фронту, а у *Убиству с предумишљајем* Јелени да пронађе леш Богдана Билогорца на ратишту у Хрватској. Овај аутоцитат, по нашем тумачењу, прави је Селенићев „епитаф затртима".

ЛИТЕРАТУРА

Божовић 2004: Г. Божовић, Грађански свет у роману *Очеви и оци*, П. Палавестра (ред.), *Споменица Слободана Селенића*, Београд: САНУ, 7–13.

Бужињска, Марковски 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, prev. I. Đokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.

Bo 2001: P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practise of Self-Concious Fiction*, London and New York: Routledge.

Димитријевић 2004: В. Димитријевић, Слободан Селенић – индивидуална траума и друштвени покрети, у: П. Палавестра (ред.), *Споменица Слободана Селенића*, Београд: САНУ, 1–5.

Еко 2008: U. Eko, *Ime ruže*, prev. Milana Piletić, Beograd: Plato.

Јерков 1991: A. Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Priština/Gornji Milanovac: Jedinstvo/Dečje novine.

Јованов 1999: S. Jovanov, *Rečnik postmoderne*, Beograd: Geopoetika.

Калвино 2008: I. Kalvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, Beograd: Plato.
Кордић 1988: R. Kordić, *Tumačenje književnog dela*, Gornji Milanovac: Dečje novine.
Марчетић 2009: A. Marčetić, *Istorija i priča*, Beograd: Zavod za udžbenike.
Мацура 2011: С. Мацура, *Епитаф затртима*, Лакташи: Графомарк.
Мирковић 1996: Ч. Мирковић, Роман о понављању зла, најчитанија књига у Србији, *Политика*, 15. 4. 1996, год. XCIII, бр. 29628, 19.
Палавестра 1991: П. Палавестра, Поетика грађанског пораза, у*:* П. Палавестра, *Књижевност – критика идеологије*, Београд: СКЗ, 166–190.
Пантић 2004: М. Пантић, Слика другог у романима Слободана Селенића, у: П. Палавестра (ред.), *Споменица Слободана Селенића*, Београд: САНУ, 15–20.
Рибникар 2004: В. Рибникар, Од интроспекције до књижевног текста. Поетика приповедања у романима Слободана Селенића, у: П. Палавестра (ред.), *Споменица Слободана Селенића*, Београд: САНУ, 91–97.
Селенић 1982: С. Селенић, *Пријатељи*, Нови Сад: Матица српска.
Селенић 1990: S. Selenić, *Očevi i oci*, Beograd: BIGZ.
Селенић 1995: С. Селенић, *Убиство с предумишљајем*, Београд: Просвета.
Селенић 2002: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti/Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
Селенић 2009а: S. Selenić, *Memoari Pere Bogalja*, Beograd: Laguna.
Селенић 2009б: S. Selenić, *Timor mortis*, Beograd: Laguna.
Селенић 2010: S. Selenić, *Pismo/glava*, Beograd: Laguna.
Стипчевић 1999: С. Стипчевић, Антиратна тема у роману *Убиство с предумишљајем* Слободана Селенића, у: М. Матицки (ред.), *Српски роман и рат*, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа", 181–191.
Флакер 1976: A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb: SNL.
Хачн 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. V. Gvozden, Lj. Stanković, Novi Sad: Svetovi.

Predrag Mirčetić

POSTMODERN METHODS IN SLOBODAN SELENIĆ'S NOVEL *PREMEDITATED MURDER*

(Summary)

The purpose of this work is to indicate some of the most important postmodern methods in Slobodan Selenić's last novel *Premeditated Murder* (1993). First, we would like to point out the problem of the author – Jelena, the main protagonist, composes a work entitled *The Love Life of My Granny Jelena* not as a writer, but as an editor of the text. Moreover, we would also like to point out the stylistic characteristics of the main protagonist's – the author's – speech.

Next, we analyze *The Love Life of My Granny Jelena* as a novel-within-a-novel from the standpoint of metafiction, and as a special method of employing documentary material which Jelena (Slobodan Selenić) uses in her (his) writing. At the very end, we examine in what way the relationship between fiction (story) and history is presented in the novel, while taking into consideration the contemporary theories about the relationship between history and literature. In the conclusion, we summarize the achieved results and show why, despite the numerous postmodern methods Selenić employed, the novel *Premeditated Murder* should not be read as a work of postmodern literature.

821.161.2.09

Тања Ф. ГАЕВ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 05. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

РЕЦЕПЦИЈА УКРАЈИНСКОГ ПОСТМОДЕРНИЗМА У СРПСКОЈ КУЛТУРИ

Рецепција стваралаштва савремених украјинских писаца, представника украјинског постмодернизма у српској култури започиње 1993. године и траје до данашњег дана, истовремено и паралелно са објављивањем њихових најновијих дела у украјинској култури. У преводима прекаљених преводилаца и професора, Миодрага Сибиновића, Људмиле Поповић, Але Татаренко, Дејана Ајдачића, нешто млађих наставника украјинског језика и књижевности, Милене Ивановић и Тање Гаев, али и новостасалих преводилаца, дипломираних украјциниста и студената који су изучавали украјински језик и књижевност, српској публици представљена је поезија и проза 42 украјинска књижевника. У раду представљамо стваралаштво украјинских уметника, који своја дела стварају између дадаизма и театра апсурда, трагајући за уточиштем у свету снова, музике, културе, у свету духа, где реалност губи своју моћ. Захваљујући личним познанствима са већином представљених књижевника и изврсним преводима познавалаца украјинског језика, књижевности и културе, објављених у српском преводу у часописима и антологијама, и доступних на интернету, повлашћени смо да се упознамо са делићем савремене украјинске књижевности, која и у српском преводу звучи готово подједнако упечатљиво као у свом изворнику.

Кључне речи: украјински језик, постмодернизам, српски, превод, књижевност, писац, песник, часопис, антологија.

У Украјини је термин постмодернизам прва употребила Наталка Билоцеркивец 1991. године, описавши књижевне групе *Бу-Ба-Бу*, *Пропала грамота*, музичке групе *Брати Гадюкіни* и *Сестричка Віка* као постмодернистичке. Украјински постмодернизам имао је неколико усмерења: гротескни, карневалски, апокалиптички, попкултурни, феминистички и популарни. Један од припадника Станиславског феномена, В. Јешкиљев, први је покушао да класификује најновију украјинску књижевност, када је 1998. у часопису *Плерома 3'98* у украјинској књижевности издвојио тестаментарно-рустични, односно традиционални, као и постмодерни неомодерни дискурс и предложио је генерацијски принцип поделе писаца постмодерног дискурса на: *Осамдесетнике*, који долазе из андерграунда, и *Деведесетнике*.

* scienciaipsa@gmail.com

У савременој украјинској књижевности постмодернизам је карактеристичан за стваралаштво књижевних група, основаних 1980–1990 година, и њихових чланова: *ДАК* (В. Кашка, М. Туз и К. Москалец), *ЛуГоСад* (И. Лучук, Н. Гончар и Р. Садловски) *Бу-Ба-Бу* (Ј. Андрухович, О. Ирванец, В. Неборак) *Пропала грамота* (Ј. Позајак, В. Недоступ, С. Либоњ), *Музейний провулок, 8* (В. Борисполец, О. Бригинец, В. Жовнорук), *ММЮННА ТУГА* (М. Савка, М. Кијановска, Н. Снјаданко, Ј. Мишченко), *Нова дегенерація* (И. Андрусјак, С. Процјук, И. Циперђук), *Червона фіра* (С. Жадан, Р. Мељникив, И. Пилипчук), *Друзі Еліота* (А. Дњистровиј), *Західний вітер* (В. Махно, Б. Шчавурски, Г. Безкоровајни), *Нечувані* (О. Галета, Г. Крук, И. Старовојт), као и за представнике Станиславског феномена: Ј. Издрика, В. Јешкиљева, Т. Прохаска, и за представнике генерација *Осамдесетника* и *Деведесетника*.

Први пут српској култури стваралаштво украјинских постмодерниста представљено је преводима песама Љ. Поповић „Први снег" (1993: 56) и „Поглед саткавши од нити зелене..." (1993: 56–57) И. Римарука, и песме „Дует" (1993: 58) Ј. Андруховича у часопису *Савременик плус* 1993. године.

Игор Римарук (1958–2008) један је од неприкосновених претеча постмодернизма 80-их година XX века, вечити и одани поклоник модернизма, у чијој поезији одзвања стални протест против „легитимације" и покушај револуционарног стварања форме у оквиру дискурса неоромантизма. Стваралаштво Римарука српској публици представили су А. Татаренко и М. Ђивуљски, а поезија је објављивана у *Градини* (2001: 48), у *Антологији украјинске поезије XVI–XX века* (2002: 581, 583) и у *Викну* (2004: 43–44).

Јурије Андрухович (1960) патријарх је песничке групе *Бу-Ба-Бу* и један од водећих савремених украјинских писаца, са чијим се именом исправно повезује развој постмодернизма у украјинској књижевности. Лирика Андруховича органски је усађена у уметничку културу Галиције са њеним изражајним националним обележјима – захвалношћу префињене интелигенције и нежном хумористичком обојеношћу. Највише одјека изазвао је Андруховичев роман *Перверзија*, који је у преводу М. Ивановић и А. Татаренко 2002. објавила издавачка кућа *Clio,* представивши српски превод романа на Сајму књига у Београду октобра 2002. године у присуству писца. Андрухович је том приликом позван да гостује и одржи предавање на Филолошком факултету у Београду на тему „Постмодерна у словенским књижевностима". Поново је био гост Филолошког факултета за време *Недеље украјинске књижевности* октобра 2014. у организацији Српског ПЕН центра. Дела Андруховича објављивана су у часописима: *Градина* (2001: 5–17), прев. Л. Рашић, *Вікно* (2004: 45–46), прев. Ј. Павлов и З. Дрљача, затим у *Антологији украјинске постмодерне приповетке* (2005: 15–23), прев. М. Ивановић, и у *Књижевном магазину* (2005: 7), прев. М. Ивановић и *Mons Aureus-у* (2006: 13), прев. А. Татаренко.

Поводом презентације студентског часописа *Вікно* у децембру 2003. у амфитеатру Филолошког факултета у Београду премијерно је изведена представа О. Ирванеца *Брехун з Литовської площи* на украјинском језику, у режији Љ. Поповић и контрактуалне лекторке за украјински језик Л. Петровске из Кијева, у којој су учествовали студенти Катедре за славистику.

Олександр Ирванец (1961) благајник је *Бу-Ба-Бу*, песник, прозни писац, писац драма, књижевни критичар, преводилац. Оријентисан на провокативну карневалску поетику, оперишући политичким, социјалним и културним реалијама, Ирванец ствара упечатљиве гротескне слике, које су у књижевној критици окарактерисане као „виртуално-гротескна алтернатива шизофреној савременој стварности", односно као „својеврсна шизоанализа". У српском преводу светлост дана угледао је први чин драме Ирванеца *Recording, Комад из два чина,* прев. М. Илић (*Викно* 2004: 56–69) и песме „Роберт Фалкон Скот" (2006: 43), „Песме Источних Словена", „Пејзаж с прозора касарне", „Мој крст" и „Кратко писмо Олесји" (2006: 44), прев. М. Сибиновића у *Развитку.* Роман *Ривне/Ровно. Зид* Ирванеца српској публици представио је Д. Ајдачић у *Филолошком прегледу* (2005: 190–193).

У Новом Саду 2005. објављена је *Антологија украјинске постмодерне приповетке* коју је приредио познати украјински књижевник и преводилац Ј. Виничук. У преводу М. Ивановић, А. Татаренко и Д. Ајдачића представљене су приповетке 13 савремених украјинских писаца, представника постмодернизма.

Јуриј Виничук (1952), књижевник, писац, новинар, уредник и преводилац, професор је украјинског језика и књижевности. Виничуков роман *Мальва Ланда,* хуморна верзија Одисејевог путовања, обојена ироничним еротизмом, према Украјинској акцији рејтинг-испитивања проглашен је „Књигом 2003. године". Поводом промоције српског издања *Антологије украјинске постмодерне приповетке,* у којој су објављене Виничукове приповетке „Беатриче: сумрак, зима" (2005: 24–29) и „Чорба од грашка" (2005: 42–43), прев. А. Татаренко, и „Мачак Абел" (2005: 20–41) и „Буба-руси" (2005: 44–52), прев. М. Ивановић, Виничук је одржао предавање на Филолошком факултету у Београду у септембру 2005, упознавши студенте украјинистике са својим делима *Чорт зна що*, *Книга бестій*, *Мальва Ланда* и са поступком стварања књижевне митологије у својим делима.

Василь Габор (1959) прозни је писац, историчар књижевности и антологичар. Габорова дела објављивана су на страницама познатих украјинских часописа, алманаха, новина. Аутор је низа чланака о савременом књижевном процесу и историји књижевности. У *Антологији украјинске постмодерне приповетке* објављене су приповетке „Глас позног бехара" (2005: 53–59) и „Степениште" (2005: 60–67), прев. М. Ивановић, и „Лов у изгубљеном простору", прев. Д. Здравковић (*Викно* 2004: 30–34).

Володимир Диброва (1951) је писац, драматург, есејиста, преводилац, историчар књижевности. Изузетан је представник „андерграунд алтернативе" 70-их и 80-их година XX века, која настаје у самоиздаваштву и један од најпопуларнијих украјинских прозних писаца. Од 1994. живи и ради у САД, предаје на Украјинском научном институту Универзитета у Харварду. Приповетка „Пелце" (2005: 68–97) објављена је у преводу М. Ивановић. У припреми је *Атнологија савремене украјинске драме* у којој ће бити објављена драма Диброве *Тегле телевизор* (*Тягнуть телевізор//Вибгане*, Київ, *Критика*, 2002: 451–540) у преводу Т. Гаев.

Оксана Забужко (1960) је песникиња, списатељица, књижевни критичар и публициста. У својим делима много пажње посвећује свести о украјинском идентитету и притом користи методологију феминизма и постколонијализма. Од 1996. године, од објављивања романа *Теренска истраживања из украјинског секса* Забужко је најпопуларнији аутор у Украјини који пише на украјинском језику. На српском језику објављени су одломци из филозофско-књижевног дела *Шевченко и мит Украјине* (*Викно* 2004: 101–102), прев. С. Ћулибрк и М. Ђивуљски (2004: 103–105), приповетка „Девојке" (*Антологија украјин-ске постмодерне приповетке* 2005: 98–128) и песма „Нови закон Архимеда" (*Књижевни магазин* 2005: 13), прев. М. Ивановић.

Јуриј Издрик (1962) је приповедач, романописац и песник, културолог и есејиста. После појављивања првих дела критика је запазила да је Издрик фикција, псеудоним Андруховича. То не чуди, зато што у неким делима Издрика, Андруховича и Прохаска звуче одређени сижеи, јунаци, чак и фразе, и то уједињује, али и разликује оснивaче Станиславског феномена својом оригиналношћу. Станиславски феномен је оригинална уметничка група писаца Ивано-Франковске области, чији су творци најпотпуније имплементирали украјинску варијанту постмодернизма у свом стваралаштву. Приповетке Издрика „Отац" (2005: 129–132), прев. М. Ивановић, „Ходник" (2005: 133–136), прев. А. Татаренко, „Рат" (2005: 137–139), прев. Д. Ајдачића објављене су у *Антологији украјинске постмодерне приповетке.* У *Корацима* (2007: 65–68) је објављен изванредан превод „Лова на лава", приповетке која говори о Лавову, или граду Лава, о свим његовим лепотама и мање лепим странама, о томе како се осећаш у Лавову и шта све тамо можеш да радиш, да видиш, да осетиш, да доживиш и да искусиш ако се икада задесиш у њему. Песме „Молитва" (2015: 74), прев. А. Татаренко и „Тајна" (2015: 75), прев. М. Ивановић објављене су у *Београдском књижевном часопису*.

Володимир Јешкиљев (1965) је прозни писац, песник, есејиста и књижевни критичар. Писца привлачи обрада могућег канона савремене књижевности и различитих интелектуалних провокација у књижевном процесу. У прози Јешкиљева привлачан је филозофски ток и тежња да дефинише тајну симбола и знакова. Приповетке Јешкиљева „Црни и црвени квадрат" (2005: 140–146) и „Вечити повратак" (2005: 147–150), прев. М. Ивановић објављене су у *Антологији украјинске постмодерне приповетке.*

Тарас Прохаско (1968) је прозни писац, новинар и један од представника Станиславског феномена. Књига прозе Прохаска *БотакЄ* 2011. године проглашена је за књигу године. Приповетка Прохаска „Спаљено лето" објављена је у *Викну* (2004: 39–41), прев. Е. Симић, З. Дрљача, Ј. Мијалковић, а „Такотијето" (2005: 225–230) у *Антологији украјинске постмодерне приповетке,* прев. М. Ивановић.

Олег Лишега (1949–2014) је песник, прозни писац, драматург и преводилац. Лишега је избачен са Филолошког факултета Универзитета у Лавову због објављивања у самоиздавачком алманаху *Скриня*, у ком је Г. Чубај објавио прву песму Лишеге „Віч-на-віч". Његова прва књига *Великий міст* објављена је 1989, када му је било већ четрдесет година. Коментаришући

штедљивост којом пише песме, Лишега је истицао да свако књижевно дело за њега садржи свој еталон времена. Ако је најпре осећао да је његово морално право да напише једну песму годишње, сумирајући то годишње искуство које је прошло кроз ватру, воду и снег, временом му се чинило да је довољно написати једну песму за десет година. Приповетка Лишеге „Adamo et Diana" (2005: 151–178) објављена је у преводу М. Ивановић у *Антологији украјинске постмодерне приповетке.*

Костјантин Москалец (1963) је песник, прозни писац и књижевни критичар. Један је од оснивача књижевне групе *ДАК*. Аутор је веома популарне песме у Украјини „Вона" коју пева група *Плач Єремії*. Прозу Москалеца одликује филозофска и префињена естетика, пластичност и полифоничност. Јунаци Москалеца често желе да отпутују и путују чак до Париза и тамо доживљавају невероватне пустоловине. Али, све се дешава само у машти. Ипак, управо их ово и спасава од празнине и досаде. Писац има невероватан дар да враћа у живот људе из прошлих векова. У делима Москалеца епохе, догађаји, расположења тако се блиско преплићу и тешко је разликовати шта се, где и када дешава, и људи се у том ткању живота, како некада, тако и сада, осећају подједнако усамљенима. Приповетке Москалеца „Проматрање трешње" (*Градина* 2001: 18–21), прев. Т. Мацевко и „Девет концерата" (2005: 179–209), прев. М. Ивановић у *Антологији украјинске постмодерне приповетке.*

Володимир Назаренко (1953) је песник и прозни писац. Приповетке „Аветињска кућа" (2005: 210–213), прев. М. Ивановић и „Мушице" (2005: 214–215), прев. А. Татаренко су штампане у *Антологији украјинске постмодерне приповетке.*

Галина Пагутјак (1958) је списатељица и представница нове, европски оријентисане генерације интелектуалаца. Приповетка „Крв и зној измишљеног света" (2005: 216–220), прев. А. Татаренко штампана је у *Антологији украјинске постмодерне приповетке,* док се приповетка „Снег у шаци", прев. Т. Гаев налази на http://www.ukrajinistika.edu.rs/Ukrajinistika/tekstovi/Galina_Pahutjak_sneg_u_saci.doc.

Љубов Пономаренко (1955) је песникиња и списатељица. Приповетка „Две у бунару" (2005: 221–224), прев. Д. Ајдачића, штампана је у *Антологији украјинске постмодерне приповетке.*

У *Књижевном магазину* (2005: 2–13), прев. А. Татаренко и М. Ивановић, објављене су песме украјинских песника Ј. Андруховича, А. Бондара, В. Неборака, М. Кијановске, С. Жадана, О. Сливинског, О. Забушжко и Г. Крук.

Виктор Неборак (1961) је песник, прозни писац, есејиста, преводилац и историчар књижевности. Прокуратор је, односно, „носилац врховне изврше власти" групе *Бу-Ба-Бу*. Поетско стваралаштво Неборака углавном се разматра у ширем контексту књижевне групе *Бу-Ба-Бу*. Један од главних јунака Небораковог стваралаштва је његов родни град Лавов. Град Лавов у коме, управо, почиње „сав тај џез", град избрисаних граница, комбинације непомирљивог и неповезивог, „прави циркус аномалија", „покретна колекција чудовишта и егзотичних бића", са својом исконском језичком и националном

полифонијом, постаје оригинални „центар" стваралашта *Бубабиста*, објекат њихових првих инспирација за игре са језиком, цитате из ове националне културе, врсте хумора и иронije, замаскираност философских проблема. Збирка поезије *Літаюча голова*, у којој се потпуно откривају и срећно спајају раблеовски и ренесансни поглед на свет аутора и виртуозни начин версификације витална је и полифонична књига-карневал. Од тренутка објављивања *Летеће главе* у украјинској књижевној критици почиње да се говори о постмодернизму и необароку. Песму „Космос је сплет замака и замки..." (2005: 9) превео М. Ивановић.

Андриј Бондар (1974) је песник, преводилац и публициста. Песма „Генетика" (2005: 8–9), превела А. Татаренко.

Мариана Кијановска (1973) је песникиња, прозни писац, есејиста, преводилац, књижевни критичар и историчар књижевности. За време студија била је чланица женске књижевне групе *ММЮННА ТУГА*. Песме „Не мрзећи предосећам...", „О чему да те питам сутра...", „Дете октида латице цвета..." и *№ 4,* превела је А. Татаренко (2005: 10).

Сергиј Жадан (1974) је песник, прозни писац, есејиста и преводилац. Пише романе, поезију, есеје. Тема његових дела је постсовјетска стварност у Украјини. За Жаданов стил карактеристична је употреба разговорне и нецензурисане лексике. У преводу А. Татаренко објављене су песме „Српскохрватски" (*Књижевни магазин* 2005: 11), „Паприка" (*Mons Aureus* 2006: 14–15), „Плејер" (2015: 80–81) и „Који су твоји грехови, жено?" (2015: 81–82) у *Београдском књижевном часопису*, као и приповетке „Постотак самоубиства код кловнова" (2015: 67–69), и „Neil Young. Rockin' in the free World" (2015: 70–73), у преводу М. Ђивуљски и И. Моцна.

Остап Сливински (1978) песник, преводилац и историчар књижевности. Песме „Покретни огањ" (*Књижевни магазин* 2005: 12) и „Песма на крај јесени" *(2)* (*Mons Aureus* 2006: 17) превела је А. Татаренко.

Галина Крук (1974) је песникиња, прозни писац, историчар књижевности и преводилац. Песме „Огрезла у живот..." (*Књижевни магазин* 2005: 13), прев. М. Ивановић, „Песници немају пол..." (*Mons Aureus* 2006: 16) превела је А. Татаренко.

Свитлана Пиркало (1976) је списатељица, новинарка, дугогодишња водитељка украјинске службе ВВС-а и преводилац. О њеном роману *Зелена маргарита* (*Филолошки преглед* 2005: 191–192) и променама у савременом друштву, двосмисленом и неразрешеном односу према феминизму, који се преплиће са исмејаним феминизмом пише Д. Ајдачић, док су одломке из романа превеле И. Матић (*Вікно* 2005: 108–112) и А. Шваб (*Вікно* 2005: 113–116).

Ирена Карпа (1980) је списатељица, певачица и новинарка. Током 2003. путовала је југоисточном Азијом и као резултат тога објавила је роман *Фројд би плакав* (2004), који је написан у облику дневника. Он даје прози изузетну храброст и искреност, зато што аутор, који је истовремено и јунак, може писати о свему што жели, не оптерећујући се превише радњом, сукобима, ликовима. Приповетку „Снови Јерихона", превео А. Татаренко (*Polja* 2007: 56–62).

У *Писму* (2006: 72–83), прев. М. Сибиновића, објављена је поезија Г. Чубаја, Ј. Позајака, И. Малковича, И. Лучука, Н. Гончара и Н. Федорака.

Григориј Чубај (1949–1982) је песник и преводилац, један од водећих представника неомодернистичког дискурса у лавовском андеграунду 70-их година XX века. Стваралаштво Чубаја имало је значајан утицај не толико на поезију, колико на „свест" неких *Осамдесетника*. Отац је фронтмена групе *Плач Јеремије* Тараса Чубаја. Аутор је посмртно издатих књига поезије *Говорити, мовчати і говорити знову* (1990), *Плач Єремії* (1999). Организује и објављује *Скриня* 70-их година XX века у Лавову, један од првих самоиздавачких часописа Украјине, у којој објављује дела пријатеља и своја сопствена. Песме „Плач Јеремије" (*Развитак* 2006: 41) и „Тако се крхка спушта..." преведени су на наш језик *(Писмо* 2006: 74–75).

Јурко Позајак (Јурий Лисенко) (1958) је песник, преводилац и државни службеник. Био је члан песничке групе *Пропала грамота*. Аутор је песничке збирке *Шедеври* (1997), у којој је објављено по неколико песама које је написао на руском, хрватском, српском, старословенском и енглеском језику. Као гостујући професор за потребе студијске групе Украјински језик, књижевност, култура одржао је низ предавања на Филолошком факултету у Београду, а на дужности аташеа за културу при Амбасади Републике Украјине у Републици Србији организовао је низ културних манифестација и званичних посета културних и јавних активиста Украјине у периоду од 2004–2008. године, у којима су учествовали наставници и студенти украјинистике. Песме „Дотрчите код мене сутра..." и „Колекција песника" (2006: 76) су преведени на српски језик.

Иван Малкович (1961) је песник и издавач, власник и директор издавачке куће „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА". Песме „Сваког дана ми се указују бродови..." (*Савременик плус* 1993: 3/4: 57, *Антологија украјинске поезије XVI-XX век* 2002: 599), „Вече с прабабом", „Бајка", „Још једна јесен" и „С анђелом на рамену" (*Писмо* 2006: 76–78), превео је М. Сибиновић.

Иван Лучук (1965) је песник, прозни писац, књижевни критичар, преводилац. Заједно са Назаром Гончарем и Романом Садловским основао је авангардну књижевну групу *Лу-Го-Сад* из Лавова, о којој је студентима Филолошког факултета у Београду одржао предавање октобра 2007. Преведене су песме „Три кита", „Миниуспаванка", „Камењем затрпана реч", „По", „Усних ко укопан" и „Легох под точак историје" (2006: 79–80).

Назар Гончар (1964–2009) је песник и перформер. Један је од оснивача Удружења палиндромиста *Геракліт* и *ПУП* (*Планетарне управе палиндромије*) 1993. Основао је *Театр Ледачої Істоти* (поетски перформанси) 1991, а 2004. студио *Perhaps* (*Performance-happening studio*). На почетку XXI века међу првима је ишчуђавао Лавовљане уметношћу перформанса. Своје стваралаштво Гончар је окарактерисао као игру речима-радознало-концептуално. Преведена је песма „Лирика футуристе" (2006: 80–81).

Назар Федорак (1974) је аутор је две књиге о уметности, многобројних књижевних и критичких публикација. Активни је учесник савременог поетског процеса. Заједно са члановима групе *Остання барикада*, Андријем

Кокотјухом, Свитланом Поваљајевом, Лалом Багировом и Сергијем Пантјухом био је гост Филолошког факултета у Београду и Библиотеке града Београда у мају 2008, када су одржали предавање о савременој украјинској поезији, њеном месту у Србији и преводима на српски језик. Преведене су песме „Прошавши земљом твога тела...", „Ту стани и буди. И слушај плач огледала...", „Одлеђено жаром срце...", „Та со ме испија и оку мира не да..." и „Музика" (2006: 81–83).

Володимир Цибуљко (1964) је песник, преводилац, есејиста и политички активиста. Хипертекстуални философски говор Цибуљка обухвата пуни обим светског културног наслеђа, као и естетски корпус нових украјинских мислилаца. Популаран је у кијевској поп-средини. У својој поезији и есејистици склон је философским конструкцијама и ствара песме које имају више слојева значења, којима даје симболички смисао. Песме „Анђелица" (2006: 44–45), „Моја неостварна врбо..." и „Зрачити топлину у представи зима..." (2006: 45), превео је М. Сибиновић, а објављене су у *Развитку*.

Иван Циперђук (1969) је песник, прозни писац, књижевни критичар, један од представника Станиславског феномена. Заједно са Иваном Андрусјаком и Степаном Процјуком основао је књижевну групу *Нова дегенерація*. За поезију Циперђука карактеристичан је експеримент са модернистичким формалним методама, док се проза може окарактерисати као импулсивна. На то наводе кратка дела и жанр: поезија у прози, етиде, новеле, које су доминантне у његовим делима, као и њихова структура. У кратким импресионистичким сликама аутор успева сјајно да представи не само оно што је видео и осетио, већ и импулс који га је потакао на писање. Приповетка „Кружење" *(Вікно* 2004: 35–39) објављена је у преводу С. Ћулибрк и А. Чолић.

Иван Андрусјак (1968) је песник, прозни писац, есејиста, књижевни критичар и преводилац. Критика га сматра једним од водећих песника генерације *Деведесетника*. Присталица је херметичког поетског дискурса, стваралачке еволуције од неомодернистичких, декадентских мотива раног стваралаштва до симболичко-асоцијативног писма, које постоји у оквиру неомодерног става, али и класичне поетске форме. Изградио је сопствени препознатљиви поетски стил, који се заснива на метафоризму, који је критика називала „плутајућом семантиком". Песму „Аутопортрет с елементима очаја" (*Вікно* 2004: 42–43), превео је Ј. Мијалковић.

Василь Махно (1964) је песник, есејиста, преводилац и књижевничар. Био је члан књижевне групе *Західний вітер*. Предавао је књижевност на Тернопиљском универзитету, а затим и на Јагелонском универзитету у Кракову. Од 2000. живи у Њујорку. Ради у Научном друштву „Тарас Шевченко" у Америци. Аутор је девет збирки песама, две књиге есеја и драма. Познате су неке песме „Веје снегом прохујали век..." (*Градина* 2001: 49, *Антологија украјинске поезије XVI–XX век* 2002: 605) и „Елегија воде" (2002: 609) у истоименој *Антологији,* прев. Љ. Поповић*,* песма „Приватна историја" (*Стиг* 2003: 22), прев. с енглеског М. Димић. Махно је као гост Међународног сусрета писаца октобра 2002. одржао предавање на тему „Стваралаштво украјинских писаца у емиграцији" на Филолошком факултету у Београду.

У Бањалуци је 2002. објављена *Антологија украјинске поезије XVI–XX век* под насловом *У инат ветровима*, у коју је уврштено 67 украјинских песника, укључујући и представнике постмодернизма: Б. Шчавурског, Н. Дзјубенко, Т. Федјука, И. Мироненко, М. Матиос. Сем песама Б. Шчавурског, поезију наведених песника превео је М. Сибиновић.

Борис Шчавурски (1963) је песник, књижевничар и уредник. Члан је књижевне групе *Західний вітер.* Објављене су песме „Касни барок" (*Градина* 2001: 50, 2002: 615) и „Ноћи искушења" (2002: 613).

Наталија Дзјубенко (1953) је песникиња. Ауторка је аналитичких чланака и истраживања у вези са вештачки изазваном глађу од 1923–33. године, и књиге *День і вічність Джеймса Мейса*, која у себи садржи документе историјских истраживања њеног супруга, познатог научника и професора Кијевско-Могиљанске академије. Објављена је песма „Парабола о звезди" (2002: 569).

Тарас Федјук (1954) је песник. Објављена је песма „Претпролеће" (2002: 573).

Ирина Мироненко (1960) је песникиња. Објављена је песма „Чајанка" (2002: 591).

Марија Матиос (1959) је прозна списатељица, песникиња и публициста. За роман *Слатка Дарусја* Марији Матиос додељена је Национална награда „Тарас Шевченко" за 2005, а роман је проглашен за најбољу књигу првих 15 година независности, која је извршила највећи утицај на Украјинце. Марију Матиос сматрају најплоднијом списатељицом Украјине и убрајају је у пет савремених писаца чија дела читају и за које знају у Украјини. Сматрају је једном од сто најутицајнијих жена Украјине. Објављена је песма „Запећу једном између чичка и плота..." (2002: 587).

Најновијим преводима представљени су најмлађи представници украјинског постмодернизма: Софија Андрухович (1982), списатељица, преводилац и новинарка, приповетком „Писано обавештење" (2015: 51–56), прев. М. Ивановић, и Љупко Дереш (1984) приповетком „Клуб младих удовица" (2015: 57–66), прев. А. Татаренко у *Београдском књижевном часопису*.

Ово, сигурно, нису и последњи преводи, не само из савремене, него из украјинске књижевности уопште, који ће, надамо се, охрабрити нове снаге да се упусте у једну од најлепших авантура – књижевно преводилаштво.

ЛИТЕРАТУРА

Антологија украјинске постмодерне приповетке, Нови Сад: *Stylos*, 2005.

Білоцерківець Н. «Бу-Ба-Бу» та ін. Український літературний неоавангард: портрет одного року // *СІЧ*. 1991. № 1.

Вікно, Београд 2004.

Вікно, Београд 2005.

Градина, Ниш 2001, свеска 6–7–8.

Зборник Матице српске за славистику, Нови Сад 2003, 67–91.
Єшкілєв В. *Плерома 3'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури,* Івано-Франківськ 1998.
Књижевни магазин, Београд 2005, број 48–49, 7–13.
Летопис Матице српске, Нови Сад 2005, књ. 475, св. 4: 608–612.
Mons Aureus, Смедерево 2006, број 11: 7–18.
Писмо, Земун 2006, број 84/85.
Polja, Novi Sad, maj-jun 2007: 56–62.
Савременик плус, Београд 1993.
Свеске: Панчево 2003: 173–175.
Стиг, Мало Црниће 2003.
У инат ветровима, Антологија украјинске поезије XVI–XX век. Приређивач др Људмила Поповић. Друштво српско-украјинског пријатељства Републике Српске, Бања Лука. Завод за уџбенике и наставна средства Републике Српске, Српско Сарајево, 2002.
Филолошки преглед, Београд 2005: 190–193.

Таня Ф. Гаев

РЕЦЕПЦИЯ УКРАИНСКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА В СЕРБСКОЙ КУЛЬУТРЕ

(Резюме)

Рецепция творчества современных украинских писателей, представителей украинского постмодернизма в сербской культуре начинается в 1993 г. и продолжается на сегодняшний день, одновременно и параллельно с публикацией их последних произведений в украинской культуре. В переводах известных переводчиков и профессоров – Миодрага Сибиновича, Людмилы Попович, Аллы Татаренко, Деяна Айдачича, младших преподователей украинского языка и литературы – Милены Иванович и Тани Гаев, а также молодых переводчиков, выпускников украинской филологии и студентов, изучающих украинскую филологию, сербской публике представлена поэзия и проза 42 украинских писателей. В данной статье мы представляем творчество украинских художников, произведения которых написаны в рамках дадаизма и театра абсурда, которые ищут убежище в придуманном мире музыки, культуры, духа, где реальность теряет свою власть. Благодаря личным знакомствам с большинством представленных писателей и прекрасным переводам знатоков украинского языка, литературы, культуры, опубликованных в сербских журналах и антологиях, а также размещенных в Интернете, мы имеем честь познакомиться с частью современной украинской литературы, которая в сербском переводе звучит почти так же впечатляющее, как в своем оригинале.

821.163.41.09-93

Јован М. ЉУШТАНОВИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

О ИСТОРИЗМУ У САВРЕМЕНОМ ИЗУЧАВАЊУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Академско изучавање српске књижевности за децу крајем двадесетог и на почетку двадесет и првог века вишеструко се разгранало. У склопу тога раслојио се и дијахронијски приступ књижевности за децу. Збирно гледано, постоје два приступа. Један је традиционалан и своди се на покушај грађења целовите историје српске књижевности за децу као метанаратива. Други је знатно хетерогенији, произашао је из идеје о историји књижевности као аутономном систему, бавио се историјом жанрова, стилских формација и поетичких парадигми, али је, временом, еволуирао и дошао до историјске интерпретације културног контекста књижевности. У тој еволуцији осећају се рефлекси деконструкције, дисконтинуалног схватања историје, новог историзма и студија културе.

Кључне речи: жанр, историја, књижевност за децу, метанаратив, наратив, периодизација, стил, период.

У последњим деценијама двадесетог и на почетку двадесет првог века снажно су се актуелизовала питања о природи историје и њеном смислу. Како указује С. Петровић, вековима је у европској и, уопште, западној култури преовлађивао хришћански (јудео-хришћански) концепт људске историје, унутар кога се „развило оно строго линеарно схваћање времена које је карактеристично за модерног човјека и претпоставка је модерне науке и готово сваког модерног мишљења" (2009: 184). Током последња два столећа тај концепт историје несумњиво је доминирао, али је пролазио и кроз неку врсту перманентне кризе, јер се непрестано отварало питање односа између историје и субјекта који њену претпостављену континуалност опажа и „прошле 'догађаје' претвара у садашње историјске 'чињенице'" (Хачион 1996: 157).

У контексту економског, политичког и културног тријумфа неолиберализма на крају двадесетог века, дошло је до својеврсне деконструкције традиционалног схватања историје. Конституисана је културна ситуација у којој је „неповерење према метанарацијама" (Лиотар 1988: 6) значило,

* joljilja@gmail.com

између осталог, и неповерење према историји схваћеној као линеарни развитак апстрактног, метафизичког суштаства. Самим тим је, како примећује Чарлс Линдбергер „историја је почела да се чини дисконтинуалном, понекад као да није ништа више од једне фикције" (пр. Хачион 1996: 160). Она је на неки начин деградирана, текстуализована (в. Фуко 1998), и с нивоа метанарације спуштена на ниво нарације. Њен потенцијално метанаративни слој доживљава се, често, само као један од типова дискурса (в. Фуко 1998: 26), као један од могућих облика фикције у власти заједнице оних који причају и оних који реципирају причу.

Занимљиво је питање, колико се ове промене у опажању и разумевању историје, и, уопште, проблеми историчности, тичу савременог изучавања књижевности за децу. Одговор на њега неминовно мора полазити од разумевања оног културног комплекса везаног за схватање детета и детињства, који се формирао у некадашњој Југославији у другој половини двадесетог века, а из кога су, у великој мери, израсли облици историзма у савременом српском изучавању књижевности за децу. Реч је о сложеном културном процесу који се огледа, између осталог, у наглом расту продукције књига за децу, али и у наглом ширењу рецепцијског круга дечје књижевности. На то је, свакако, утицала социјалистичка културна, политика која је непосредно после Другог светског рата подигла засебну издавачку инфраструктуру за дечје књиге и периодику, али и либерализација те политике (проглашавање слободе уметничког стваралаштва) почетком педесетих година двадесетог века (в. Љуштановић 2009: 82–99).

Истовремено, реч је и о рефлексима интернационалне културне ситуације која се може поједностављено описати као пораст заокупљености западне културе детињством. Из те заокупљености израсло је схватање детињства које М. Крамбергер назива „позитивном онтологијом детета", а Н. Вуковић „педоцентризмом". Насупрот схватању „дечјег", као нечег слабијег и инферорнијег, стоји „позитивна онтологија детета" која „признаје апсолутну и неограничено битну аутономност" детета и детињства, те дете проглашава једнако вредним са одраслим човеком, ако не и вреднијим (в. Крамбергер 1970: 19). Детињство је, захваљујући новом статусу, од ознаке за човеково животно доба, постало ознака за посебну врсту „менталитета" и посебан идентитетски аспект: „'Дечји менталитет' постаје све чешће својство широког броја људи, не само стваралаца, него и читалаца" (Вуковић 1996: 76). Откривена је могућност да одрасли људи „кроз цео живот сачувају одлике дјетињства" (Авлин 1957: 131).

На делу је нека врста антрополошке канонизације аутономије детињства, па, у складу с тим, и канонизације књижевности за децу. Нови статус књижевности за децу имплицирао је став да „књижевност јесте једна, али не једнака" (Вуковић 1996: 15). То је значило својеврстан продор дечје књижевности у вредносно поље естетицистички схваћене литературе уопште и својеврсну деконструкцију њене универзалистичке монолитности, па, у крајњој инстанци, и наговештавај хетеротопичности целог поља књижевности (в. Љуштановић 2009).

Једна од консеквенци „позитивне онтологије детињства" и новог статуса књижевности за децу био је, прво, развој критике књижевности за децу, а потом, и нарастање академског изучавања овог литерарног подручја.[1] Унутар тог изучавања умножили су се и различити видови историзма, како они традиционални, који верују у линеарност историје и теже метанарацији, тако и они нови, који конституишу наративе о различитим интертекстуалним и традицијским порецима, па све до интерпретативних стратегија које почивају на идејама новог историзма, студија културе, постколонијализма и студија рода.

Међу бројним књигама о књижевности за децу објављеним у последње три деценије прво падају у очи три историје српске књижевности за децу: *Српска књижевност за децу I–III* Д. Јекнића (1994а; 1994б; 1994в), *Историја српске књижевности за децу* Т. Петровића (2001; [2]2008) и *Историја српске књижевности за децу и младе* М. Милинковића (2014).

Сама идеја о писању националне историје књижевности за децу неминовно почива на традиционалном историзму, који подразумева видљивији или скривенији метанаративни ниво, на идеји о развоју универзалног сустаства. Такву књижевноисторијску структуру о књижевности за децу код Срба је је први артикулисао, још 1911. године, М. Шевић (1911) у свом раду „Дечја књижевност српска. Оглед историјског прегледа". Већ код њега се појављује метанаратив с двоструким универзалним принципом: први је идеја о „духу народа", која се објављује кроз конкретне књижевне и културне чињенице, а други уверење да и књижевност за децу има своје аутентично и јединствено биће које се конкретизује у историјском процесу и део је националног идентитета и напретка.

На истој врсти метанаративног конструкта почивају и све три савремене историје српске књижевности за децу. Сва тројица њихових аутора верују у естетску аутономију књижевности за децу. Међу њима најексплицитнији је Т. Петровић ([2]2008: 7), који у првој реченици своје *Историје* говори о књижевности за децу као „естетски релевантној уметности". Д. Јекнић (1994в: 133–134) знатно је посреднији, он кроз терминолошку расправу („књижевност за децу" или „дечја књижевност") имплицира целовитост књижевног подручја којим се бави, док М. Милинковић (2014: 5), на пример, говори на почетку своје историје: „Српска књижевност за децу је данас у поодмаклој фази развоја", што свакако подразумева идеју о јединственом бићу ове литературе.

По природи ствари, почетак свих ових историја јесте јако место, на коме би требало да се јасно покажу метанаративни принципи. У све три историје народна (усмена) књижевност, која је у традиционалном, хердеровском значењу те речи најпотпунији израз „духа народа", стоји на почетку. Тако, на пример, Т. Петровић монтира поједине псеудоромантичне представе о усменој књижевности као изразу „духа народа" и уопштена сазнања о природи усмене комуникације да би их потом укрстио с идеализованим описима

[1] Од деведесетих година двадесетог века том нарастању је, несумњиво, допринело ширење мреже високошколских установа педагошке струке: учитељских факултета и виших, односно високих школа струковних студија за образовање васпитача.

комуникације усмене књижевности с децом и младима: „Поникла из душе народа, задојена лиризмом, приступачна свима, изговорена реч је одговарала дубокој дечјој потреби" ([2]2008: 17). Код Д. Јекнића (1994а: 7–10) поглавље *Народна књижевност* јесте нека врста сажетка културне историје Срба од доласка Словена на Балкан до 19. века, у његовом средишту је народна књижевност. Њен однос с децом и детињством приказан је местимично, скоро спорадично, и своди се на спомињање појединих жанрова отворених и за децу и на утицај који је ова књижевност вршила на формирање националне свести. М. Милинковић у *Уводу* (2014: 8) истиче да је усмена књижевност, иако „није стварана за децу", „по садржини, језику и стилу, по форми и начину уметничког обликовања веома блиска афинитету дечје природе". Тек потом ће, у поглављу *Период пре свих периода*, јасније конституисати неку врсту сигнума националног духа*:* „Усмена књижевност је, нема сумње, прва етапа у развоју било које националне књижевности" (Милинковић 2014: 22). У овом поглављу, само ће повремено бити речи о односу усмене књижевности и књижевности за децу.

У свим овим приступима „однос деце према народној књижевности" сагледава се статично, „на општем плану као врста духовне блискости, заснованe на заједничкој наивности и елементарности" (Пешикан-Љуштановић 2013: 82). Нико од ових историчара не проблематизује до краја питање: шта је то дете као реципијент. Сви одговори идеалтипски, недостаје им анализа конкретних комуникационих ситуација и социјалних и културних односа у којима се догађа дечја рецепција усмене и писане књижевности. Идеја да су представе о детету и детињству историчне (Аријес 1989), да је детињство „друштвени конструкт" (Праут, Џејмс 2004), који се мења у простору и времену, налази се се у овим историјама сасвим спорадично.

Традиционалне историје књижевности, по природи ствари, дијахронијски процес (ре)конструишу поступком периодизације. Драгољуб Јекнић у својој *Српској књижевности за децу* не врши периодизацију. Он од деветнаестовековног књижевног историзма преузима усредсређеност на аутора и његов књижевни опус. У његовом тротомном делу, изузимајући уводна поглавља и поговор на крају, писци су поређани хронолошким редом (и то не по години рођења него по години првог објављивања дела за децу). Овај каталог есеја о писцима, први пут после Шевићевог дела, пружио је слику српске књижевности за децу као целине. Бројни писци, они „из читанки" и они мање познати, уклопљени су у хронолошки поредак и интерпретирани на тренутке импресионистичким, али несумњиво проестетичким дискурсом. Ове интерпретације репрезентативно конституишу општу представу о специфичном подручју српске књижевности и културе. Јекнићева *Српска књижевност за децу* свакако је, својим обухватом и обављеним пословима дефинисања књижевних опуса, датирања, утврђивања извора – дело које је својеврсни прототекст других двеју историја. Оне добрим делом преузимају фактографски слој Јекнићевог дела, често га не проверавајући, нити исправљајући и допуњујући.

Ни у *Историји књижевности за децу* Т. Петровића нема периодизације у правом смислу те речи. У називима поглавља релативно је честа реторика историјског напретка: *XIX век, значајан корак напред*, *Нови дух и израз, Поезија новог времена и сензибилитета*. Међутим, то нису праве периодизационе ознаке, јер не разграничавају јасно поједине одсеке времена ни по догађајима из опште друштвене историје, ни по књижевним догађајима. Зашто су, на пример, Милован Данојлић и Александар Поповић уврштени у поглавље *Нови дух и израз* (Петровић [2]2008: 410–420), а Љубивоје Ршумовић у *Поезију новог времена и сензибилитета* (Петровић [2]2008: 454–460), није најјасније. У Петровићевој *Историји*, изузимајући посебно поглавље о Јовану Јовановићу Змају, које је, по природи ствари, и периодизациона јединица, непосредно су именована само два периода: *Доба просветитељства* (Петровић Т. [2]2008: 51–70) и *Међуратна књижевност* (Петровић [2]2008: 161–235). Већ овлашан поглед на *Доба просветитељства* открива нам да Петровић не поставља јасно временске границе епохе о којој говори. Он, на пример, спомиње културне догађаје с почетка осамнестог века (говори о првим буквама из 1717. и 1718. године), као и догађаје дубоко зашле у 19. век (говори о формирању Друштва српске словесности из 1841. године), а да, притом, не поштује ни елементарну хронологију, па догађаје из средине 19. спомиње пре оних с почетка 18. века (в. (Петровић [2]2008: 52).

Миомир Милинковић у својој *Историји* улаже, барем на први поглед, озбиљнији напор у периодизацији српске књижевности за децу. Он дели српску књижевност за децу на шест раздобља: *I. Период пре свих периода, II. Српска књижевност за децу до Јована Јовановића Змаја, III. Змајево доба, IV. Књижевност за децу између два светска рата, V. Друга половина XX века* и *VI. На размеђи двају векова.* Ако се апстрахује логичка противречност израза *Период пре свих периода*, и чињеница да у том поглављу Милинковић не пише о усменој књижевности као о „раздобљу", већ као о синхроној појави, могу се уочити два принципа на којима почива Милинковићева периодизација. Један колико-толико књижевни, а други хронографски. Јован Јовановић Змај и његово дело основ су за периодизацију у 19. веку и ту се аутор држи, на неки начин, принципа књижевне иманенције, јер је Змај, несумњиво, далеко најистакнутија фигура српске књижевности за децу у свом времену. На крају Милинковић прелази на пуко хронографско периодизовање без икаквог књижевно иманентног значења – *Друга половина XX века.*

У Милинковићевој *Историји* видна је прилична несигурност у дефинисању промена које су се дешавале у српској књижевности за децу. На пример, аутор пише да је Александар Вучо „антиципирао путеве и правце модерних књижевних токова" и да је српску књижевност за децу „нарочито на плану језика и уметничке интерпретације, увео у само средиште модерних књижевних збивања" (Милинковић 2014: 13), да би само страницу и по даље одлучно устврдио да „модерни токови књижевности за децу и младе почињу тек са појавом Душана Радовића" (Милинковић 2014: 15). Противречја постају још драстичнија када се узме у обзир тврдња: „Душан Радовић је први српски песник за децу који је другачије певао од Јована Јовановића Змаја"

(Милинковић 2014: 15). Оваквих и сличних противречја има више у Милинковићевој *Историји,* што указује да је његов поступак периодизације, барем једним делом, механичан и илуминативан.

Други вид историзма, потпуно различит од овога који доминира у савременим историјама српске књижевности за децу, почео се развијати у изучавању српске књижевности за децу још од седамдесетих година 20. века. Ново Вуковић у књизи *Иза границе могућег* (Вуковић 1979) интерпретира чудесно и фантастично у делима за децу насталим на српскохрватском језичком подручју између два светска рата.[2] Тема није случајно изабрана, пошто фантастика има значајно место у књижевности за децу овога раздобља, и битно доприноси његовом жанровском идентитету. Вуковић нуди типолошку анализу фантастике у књижевности за децу једног одређеног периода, при чему је унутар синхронијски устројене типологије садржана и дијахронијска перспектива, па се јасно распознаје дијахронијско кретање од фолклорне фантастике према фантастици сна и фантастици кероловског типа (в. Вуковић 1979: 150). Притом Вуковић не опажа *међуратну књижевност за децу* као апсолутно издвојен и затворен систем. Напротив, он узима у свој видокруг и дела која су настала пре Првог светског рата и за време рата (Иване Брлић Мажуранић и Владимира Назора), а такође показује да је изабрани период тематски, стилистички и жанровски хетероген, па описује и историјску генезу реалистичког књижевног корпуса у међуратној дечјој књижевности (в. Вуковић 1979: 18–25).

Вуковићев приступ историји књижевности за децу по много чему је сродан теоријским напорима, широко распрострањеним у другој половини 20. века, да се дијахронијски процеси у књижевности опишу као промена иманентно књижевних особина, књижевних парадигми, да се повежу „стилови и раздобља" (в. Флакер 1976) и прикажу као смене стилских и жанровских констелација и доминанти. И такав приступ плаћа свој обол линеарном и континуалном историјском мишљењу (в. С. Петровић 2009: 198), али, истовремено, отвара могућност да се, кроз литерарну интерпретацију, покаже како хомогеност тако и хетерогеност књижевноисторијских појава и облика; то је први корак према деконструкцији континуалности књижевноисторијских процеса.

Вуковићева методолошка оставштина у историјском приступу књижевности за децу свакако су дијахронијске консеквенце произашле из типолошких истраживања. Најизразитији су примери везани, управо, за однос између усмене и ауторске бајке. Тако, на пример, Љ. Пешикан-Љуштановић (2009: 9–21) у раду „Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа" показује да однос према усменој бајци и њеној морфологији има своју културну историју, да жанр бајке, чак ни у фолклорним записима, није „идеални модел", да типолошке разлике у основи имају и своја историјска значења. До сличних

[2] Педесетих година двадесетог века Слободан Ж. Марковић, пишући о *Књижевности за децу између два светска рата на српскохрватском језичком подручју* (Марковић 1958), бавио се корпусом који је дефинисан српскохрватским језиком, а не националном припадношћу (в. Марковић 1958: 66–67).

историјских консеквенци долази Зорана Опачић бавећи се *Поетиком бајке Гроздане Олујић* (Опачић 2011). Историзам Опачићкине књиге је вишеструко сложен. То није само прича о дијахронијском конституисању једног жанра у националним и европским културним околностима, него и о историји једне ауторске поетике – бајка је, како показује ова књига, на неки начин, исход укупног књижевног пута Г. Олујић.

Повезивање књижевности за децу са „стиловима и раздобљима" видно је и у књизи *Брисање лава* (Љуштановић 2009). Књига се бави „поетиком модерног у српској поезији за децу од 1951. до 1971. године". У њој покушавам да контекстуализујем српску поезију за децу у огромном, изузетно ентропичном семантичком пољу појма *модерно* и да је повежем с књижевноисторијским констелацијама и периодизационим ознакама из овога поља: *модерном, авангардом, модернизмом у српској књижевности после Другог светског рата.* Истраживао сам утицај идеологије и културне политике, затим интерпретирао актуелни „конструкт детињства", али, повремено, и илустрацију и графичко обликовање дечје књиге, да бих ближе одредио феномен *модерна српска поезија за децу.*

И В. Хамовић у својој књизи *Непрекидно детињство* (2015) пропитује однос књижевности за децу с *авангардом* и *модерном књижевношћу после Другог светског рата*. Она показује колико је детињство, као архетип и моћан културни симбол, било и посебан комуникациони код дубоко присутан унутар поетике *авангарде*. На примерима Оскара Давича, Милана Дединца и Станислава Винавера показује колико је детињство за ове песнике праоснов језика, праоснов искуства и време нагонске слободе. Њене анализе доприносе поетичкој реконструкцији *авангарде* као стилске формације и показују дубока повезаности такве авангардне поетике с феноменом *модерне поезије* и, уопште, *модерне књижевности за децу* какав се конституисао после Другог светског рата. Цела ова књига је, што непосредно, што посредно, опис генезе модерне књижевности за децу из духа авангарде.

Исти књижевноисторијски процес синтетички је приказао Василије Радикић у тексту „Авангардни и неоавангардни рукопис у српској књижевности за децу" (Радикић 2010: 82–85), преваљујући историјски распон од Александра Вуча до Душана Поп Ђурђева. Радикић у књизи *Цврчак или мрав* (Радикић 2010) препознаје антиципацију модерних токова у српској књижевности за децу у песничком делу Јована Јовановића Змаја (Радикић 2010: 17–26). Ипак, можда је најзанимљивији Радикићев текст „Цврчак или мрав". Полазећи од добро познате Лафонтенове басне, аутор контраст између распеваног цврчка и вредног мрава открива као вишезначну, културно продуктивну метафору у којој се концептуализује историја вишевековне расправе: естетско или васпитно, слобода или норма. У Радикићевој визури у ову расправу су укључени и Лафонтен, и Жан Жак Русо, и Бруно Бетелхајм, и Јован Јовановић Змај, и Љубомир Ненадовић, и Рашко Димитријевић, и Брана Црнчевић, и Владимир Андрић...

Видљивију или скривенију књижевноисторијску димензију садрже и књиге које се баве односом усмене традиције и књижевности за децу.

Таква је и књига Снежане Шаранчић Чутуре *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом* (2013). Ауторка пропитује сложен однос књижевног дела за децу и омладину Бранка Ћопића с усменом књижевношћу, конституишући неколико аналитичких равни: општепоетичку и наратолошку, тематско-мотивску и жанровску. Она нам открива како се древно књижевно искуство транспонује, ресемантизује и десемантизује, творећи индивидуално књижевно дело које припада неком новом времену. У овој књизи садржана је и студија о рецепцији Ћопићевог односа према усменој традицији у српској књижевној критици друге половине двадесетог века. Ауторка нам реконструише раслојавање рецепцијског хоризонта једног времена на радикално модернистичко одбацивање Ћопићевог односа према усменој традицији и на прихватање и разумевање естетског смисла Ћопићевог традиционализма.

Поглед на неке од актуелних приступа историји књижевности налази се и у тексту Јелене Спасић „Нови историзам и културолошке студије у англосаксонској критици књижевности за децу" (2008). Ауторка указује да да су нови историзам и културолошке студије сродни приступи, усредсређени на контекст књижевности као сложен и променљив феномен, да се баве утицајем идеологије на књижевност и питањима канона. Методолошки оквир изложен у раду Јелена Спасић је искористила у својој књизи *У потрази за скривеним благом. Енглески авантуристички роман XVIII и XIX века* (2013). У њој је ауторка помно реконструисала културноисторијски и идеолошки контекст енглеског авантуристичког романа у два столећа, показујући, између осталог, како су се империјална и колонијална политика Велике Британије рефлектовале на књижевне структуре.

Утицајем идеолошког контекста на превођење књижевности за децу у Југославији после Другог светског рата бавила се Тијана Тропин у раду „Хајди у југословенским преводима: ждановизам у југословенским књижевностима" (2014), где је показала како је, под директним утицајем комунистичке идеологије, у преводима цензурисан роман Јохане Шпири.

Ово је само овлашан преглед књига и радова посвећених књижевности за децу у чијој семантичкој структури значајно место заузима дијахронијска перспектива и историјско мишљење. Збирно гледано, постоје два дијахронијска приступа књижевности за децу. Један је традиционални и покушај је грађења целовите историје српске књижевности за децу као метанаратива. Други је знатно хетерогенији, произашао је из идеје о историји књижевности као историји иманентних особина аутономног система, али је временом, еволуирао и дошао до историје књижевности за децу као историје њеног културног контекста. Први приступ је, пре свега, тежио универзалности и свеобухватности и веровао у линеарност и континуалност историје коју није био у стању да артикулише до краја. Други је такође дуговао идеји континуинуалности, али је, чезнући за историјом књижевности као хомогеним системом комбиновао синхронијски и дијахронијски приступ и у свом аналитичком праксису, често, понекад и несвесно, одступао од идеје континуитета и целовитости, полако се крећући према културној контекстуализацији историје књижевности за децу.

ЛИТЕРАТУРА

Авлин 1957: C. Aveline, Pisati za djecu, Sarajevo: *Izraz*, I/6, 530–532.

Аријес 1989: F. Arijes, *Vekovi detinjstva*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Вуковић 1979: Н. Вуковић, *Иза границе могућег, Фантастично и чудесно у књижевним дјелима за дјецу насталим у периоду између два свјетска рата на српскохрватском језичком подручју*, Београд: Научна књига.

Вуковић [2]1996: N. Vuković, *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, Podgorica: Unireks.

Јекнић 1994а: Д. Јекнић, *Српска књижевност за децу I*, Београд: Мак.

Јекнић 1994б: Д. Јекнић, *Српска књижевност за децу II*, Београд: Мак.

Јекнић 1994в: Д. Јекнић, *Српска књижевност за децу III*, Београд: Мак.

Крамбергер 1970: M. Kraberger, Pozitivna ontologija detinjstva, у: *Dečja književnost – šta je to?*, Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar, 16–21.

Лиотар 1988: J. F. Lyotard, *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

Љуштановић 2009: Ј. Љуштановић, *Брисање лава (Поетика модерног и српска поезија за децу, од 1951. до 1971. године)*, Нови Сад: Дневник/Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду.

Марковић 1958: S. Ž. Marković, „Književnost za decu nastala između dva svetska rata na srpskohrvatskom jezičkom području", у: *Književnost za decu i rad u dečjim bibliotekama*. *Zbornik materijala sa seminara za rad u dečjim bibliotekama*, Beograd: Savet društava za staranje o deci i omladini Jugoslavije – Komisija za literaturu i štampu za decu, 60–113.

Милинковић 2014: М. Милинковић, *Историја српске књижевности за децу и младе*, Београд: Bookland.

Опачић 2011: З. Опачић, *Поетика бајке Гроздане Олујић*, Београд: СКЗ.

Петровић 2009: S. Petrović, *Nauka o književnosti. Izabrani spisi*, Beograd: Službeni glasnik.

Петровић 2001: Т. Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Врање: Учитељски факултет.

Петровић [2]2008: Т. Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Пешикан-Љуштановић 2009а: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Усмено у писаном*, Београд: Београдска књига.

Пешикан-Љуштановић 2009б: Љ. Пешикан-Љуштановић, Проблеми у испитивању односа усмено – писано у савременом изучавању књижевности за децу (нацрт типологије), З. Карановић, Ј. Јокић (ур.), *Савремена српска фолклористика I*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Праут, Џејмс 2004: A. Praut, A. Džejms, Nova paradigma za sociologiju detinjstva? Poreklo, obećanja i problemi, у: S. Tomanović (red.), *Sociologija detinjstva*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 51–76.

Радикић 2010: В. Радикић, *Цврчак или мрав. Огледи из књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Спасић 2008: Ј. Спасић, Нови историзам и културолошке студије у англосаксонској критици књижевности за децу, *Детињство*, XXXIV/1–2, Нови Сад, 3–12.

Спасић 2013: J. Spasić, *U potrazi za skrivenim blagom, Engleski avanturistički roman XVIII i XIX veka*, Sremski Karlovci: Kairos.

Тропин 2014: Т. Тропин, Хајди у југословенским преводима: ждановизам у дечјој књижевности, Београд: *Књижевна историја*, XLVI/152, 177–201.

Флакер 1976: A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд: Плато, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Хамовић 2015: В. Хамовић, *Непрекидно детињство*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.

Шаранчић Чутура 2013: С. Шаранчић Чутура, *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Шевић 2011: М. Шевић, *Дечја књижевност српска, Оглед историјског прегледа*, Нови Сад: Учитељско друштво „Натошевић”.

Jovan M. Ljustanovic

ON HISTORICISM IN CONTEMPORARY STUDYING OF THE SERBIAN CHILDREN'S LITERATURE

(Summary)

The academic research of the Serbian children's literature has significantly overspread in the late twentieth and early twenty-first century. As a part of this phenomena there appeared a stratified and diachronic approach to children's literature. In sum, there are two approaches. One of them is traditional and represents an attempt to an build up a comprehensive history of the Serbian children's literature as metanarratives. The other is significantly more heterogeneous and, as an outcome of the idea of the history of literature as an autonomous system, it dealt with the history of genres, stylistic formations and poetic paradigmes, but, over time, it evolved and came to the historical interpretation of the cultural context of literature. In this sense, the evolution reflexes deconstruction, a discontinuous view of history, new historicism and cultural studies.

821.163.41.09-2

Стојан М. ЂОРЂИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 13. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ У ДРАМИ *БАНОВИЋ СТРАХИЊА* БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

На основу народне епске песме „Бановић Страхиња" Старца Милије Борислав Михајловић Михиз (1922–1997) написао је оригиналну драму истог наслова, користећи драмски потенцијал епског сижеа, од кога драматуршким модификацијама прави модерну уметничку интерпретацију. Михизова драма *Бановић Страхиња* (1963) се разликује од песме најпре по анахронији (обртању временске перспективе), тако да драма не води гледаоце и читаоце у време описаних догађаја, то јест, уочи Косовске битке, већ томе насупрот, преноси сиже из прошлости у модерно доба и преобраћа његове јунаке у савременике модерног доба, заснивајући своју драму на поетици неомодернизма. У средишту Михизове драме није Страхињин опроштај жени, већ драмски сукоб међу њима око опстанка њихова брака, тако да и жена постаје врло активан актер у драми, а главна Страхињина битка није ни она коју води са Влах Алијом да би вратио своју жену, ни она са Југовићима да би жени спасио живот, већ његова борба за љубав коју осећа према њој, иако она ту љубав одбија јер га не воли.

Кључне речи: народна јуначка песма, епски сиже, драматуршка модификација, драмски сукоб, неомодернистичка драма.

Драму *Бановић Страхиња* Борислав Михајловић Михиз (1922–1997) је написао 1963. године на основу чувене народне епске песме из збирке Вука Караџића, који је ту песму забележио од Старца Милије, у јесен 1822. године. Осим што је једна од најдужих наших народних песма, та песма се издваја од осталих и по високој уметничкој вредности, која је таква да су је запазили и ондашњи европски писци, између осталих и Гете. Касније ова Милијина песма је изазвала богату рецепцију у нашој науци и књижевној критици, највише због необичног расплета, то јест, загонетног Страхињиног опраштања жениног неверства. Што је више истраживана, та песма је све више добијала на значају, пошто је у тој богатој рецепцији њен уметнички домет, новим тумачењима и конкретизацијама, још више потврђиван. Јован Деретић, који

* stojan.djordjic@outlook.com

се такође, подробније бавио овом песмом, оцењује у својој *Историји српске књижевности* (2002) да је ова песма велика, „по својој психологији и моралу, нарочито по начину како је схваћен однос појединца и друштва", те је сматра изузетном у целокупној нашој народној епици: „Од свих наших јуначких песама она је највише психолошки продубљена, најближа савременом читаоцу и модерном поимању света" (Деретић 2002: 558).

Године 1963. Борислав Михајловић се укључује, дакле, у богату традицију тумачења те, већ увелико славне, наше народне епске песме, али тако што пише драму, то јест, уметнички текст, а не оглед или студију. За своју драму он узима исти наслов, какав је и Вуковој збирци, и преузима читав сиже, користећи његов драмски потенцијал, који развија тако да његова драма није ни драматизација ни адаптација народне песме, већ оригинално дело, које се у односу на Милијину песму може означити као модерна драмска реинтерпретација. Задржавајући све битне елементе епског сижеа (фабулу и њене јунаке), Михиз их истовремено мења, а уводи и нове догађаје и јунаке, теме и мотиве, помоћу којих обликује нову интерпретацију сижеа, нова значења и нове уметничке квалитете. Већим и мањим интервенцијама и допунама, на ликовима, у фабули, у пројекцији времена, у тематици и у артикулацији уметничког значења, Михиз увелико излази из оквира историјске драме и ствара модерну драму са епским сижеом.

Фабулу епског сижеа аутор модификује најпре тиме што одустаје од сценског приказивања мегдана између Бановић Страхиње и Влах Алије, тако да се тај догађај само укратко препричава у трећем чину драме, током породичног суђења Страхињиној жени које покрену Југовићи. Поред тог суђења, које је, дакле, сасвим нови догађај кога у песми нема, Михиз уводи у фабулу неке нове призоре и сукобе од којих треба поменути сукоб између Страхињине жене и Влах Алије, кратку ретроспекцију витешког турнира на коме је Страхиња као награду „добио руку" своје жене, најзад, драмски сукоб између Страхиње и његове жене. Ови нови елементи фабуле не мењају њен главни ток и исход, али веома усложњавају смисао догађаја, односно, поступака које јунаци чине. Сукоб Страхињине жене са Влах Алијом протиче, као драмски сукоб два противстављена јунака, током којег долази до преокрета тако да се непријатељство и борба претварају у њихово измирење и у женину одлуку да Влах Алију прихвати као свог „црног путовођу", то јест, као њен избор у тешким приликама. Помоћу њега она разрешава кардинални проблем свог живота, проблем који је произашао из њеног несмотреног пристанка да се уда за Бановић Страхињу, кога још ни онда кад се удавала није волела, нити је касније могла да заволи.

Михиз уводи у драму кратку ретроспекцију на витешки турнир, који је организован поводом женидбе цара Лазара, а на коме је Страхиња победио и, на тај начин, добио руку своје жене. Ту се види да Страхињина жена уопште није била задовољна таквим исходом турнира и да је она такву своју удају доживљава као неспоразум, који у браку није превазиђен пошто Страхињу није могла да емотивно прихвати. Овим мотивом Михиз је преусмерио тежиште уметничке интерпретације са епских и моралних тема на тему одсуства

љубави у Страхињином браку. То је кључна иновација у Михизовој драми, кад се она пореди са епском песмом, у којој се тема љубави међу супружницима уопште не помиње.

Сукоб између Страхиње и жене, који, дакле, постаје средишњи драмски сукоб у Михизовој реинтерпретацији епског сижеа, знатна је модификација тог сижеа, јер се њоме два главна мотива песме – Страхињин јуначки подвиг ослобађања жене у двобоју с Влах Алијом и Страхињин морални чин опраштања женине неверства, потискују у други план, а на њихово место се ставља мотив одсуства љубави у њиховом браку, тачније, потпуна асиметрија у емоцији љубави, пошто жена не воли Страхињу иако он њу воли. Ова модификација сасвим мења фабулативни склоп сижеа и смисао догађаја који га чине, такође, мења карактер сижеа, претварајући га из епског у драмски. Заправо, сиже у Михизовој драми је сложенији него у народној песми, што се нарочито види по Страхињиној позицији и по његовим поступцима. Уважавањем женине права да не прихвати брак без љубави, односно, мужа кога не воли, Страхиња доспева у инфериорну позицију у сукобу који му предстоји, а то је сукоб са женом. Уважавање модерног мерила, којим се за брачну заједницу постулира обострана љубав међу партнерима, води решавање Страхињиног проблема не у правцу наметања властите љубави жени која не може да га воли, већ у правцу повратка на почетак, то јест, у правцу преусмеравања његове потребе за љубављу и његове потраге за партнерком ка некој другој жени. Али Михиз фабулу драме развија у другом правцу који је за његове јунаке тежи, и то чини јер једино тако се добија драмски сукоб: борба два противника за несумњиву врлину, у овом случају – љубав међу супружницима.

Модификације у фабули утичу на промене у ликовима драме јер су они актери догађаја, а исто тако су и важан чинилац семантичких схематизација уметничке интерпретације. У Михизовој драми је нарочито важна промена у лику Страхињине жене, која постаје активни чинилац у развоју фабуле, и то у супротном смеру и од Страхињиног деловања и од деловања Југовића. Она још од почетка драме не жели ни да остане у браку са Страхињом, нити да се врати својима, но одлучује да напусти све, а онда кад се појави Влах Алија, она бира њега као какво-такво решење своје ситуације. Осим тога, она не придаје Страхињином опраштању никакав значај, јер оно њој и не треба, те га она и одбија. Уједно, својом одлуком да напусти брачну заједницу у којој нема љубави она обеснажује сваку Страхињину аргументацију у полемици коју воде, јер је његово залагање за њихов проблематични брак позиција унапред осуђена на неуспех.

Посебну модификацију епског сижеа Михиз врши увођењем Мајке Југовића, чији лик трансформише до необичних размера користећи вишеструке потенцијале те јунакиње, пошто је она мајка и Страхињине жене и браће Југовића, али и царице Милице, што значи да је и таштa цара Лазара. Ово њено последње својство омогућило је Михизу да изврши највеће трансформације овог лика, којег такође преузима из усмене традиције. У овом случају одступања у односу на народну традицију су таква да превазилазе оквире

преузетог сижеа. У својој драми Михиз прави од Мајке Југовића највишу инстанцију не само у породици Југовића, но и у држави цара Лазара: она је главни идеолог и највиши стварни ауторитет у држави, већи и од цара Лазара, она је сива еминенција највише друштвене и политичке моћи. На тај начин Михиз уводи у епски сиже тему, односно, мотив врховне власти и највише политичке моћи, обликујући је тако да тај чинилац добије у драми улогу врховне, божански надмоћне инстанције. На тај начин овај лик постаје симболичка фигура у Михизовом драмском дискурсу – оличење врховне власти, неприкосновене политичке моћи, што постаје посебна тема коју Михиз, такође, уводи у своју уметничку интерпретацију. А начин на који то писац чини сведочи о његовој намери да тему неприкосновене врховне власти обради као посебну тему, као друштвени и антрополошки феномен. Мајка Југовића се уопште не појављује на сцени, што није знак умањивања њеног значаја, већ напротив, знак њеног истицања и дефинисања њене природе: тако невидљива, она је и недоступни и неприкосновен чинилац драмске фабуле, као Бог.

Сложену модификацију у Михизовој драми добија и лик старог Југ Богдана, помоћу којег писац уводи мноштво нових семантичких конотација у своју ауторску реинтерпретацију епског сижеа. Прву модификацију писац врши примењујући поступак детронизације овог епског јунака тако што га ставља у потпуно инфериорну позицију спрам његове жене, то јест, Мајке Југовића, чија је реч неупоредиво важнија од његове, што је знатно одступање и од песме Старца Милије и од сваке традиционалне пројекције породичних и друштвених односа не само у српској култури, већ у скоро свим културама традиционалног типа у свету. Али детронизација Југа Богдана у Михизовој драми није такве врсте или није само те врсте, већ добија многе друге импликације. То се види најбоље по томе што Југов лик Михиз не прави по моделу послушног мужа, мужа „папучара" или остарелог и развлашћеног породичног ауторитета, већ му намењује различите функције у структури дела. Југ Богдан је управо онај лик који описује и објашњава каква је и колика је моћ и улога Мајке Југовића не у породици, но у царству, при чему то своје виђење не артикулише из личне или из конкретне друштвено-историјске перспективе, већ ову јунакињу сагледава из шире перспективе као феномен политике и политичке моћи, посебно феномен највише инстанције у друштву, увиђајући природу високе политике и највише политичке моћи, њену улогу у друштву, начин деловања, њена правила и мерила. Он зна шта је политика и каква је то активност, шта је највиша власт и како она функционише, али је не прихвата друкчије него са дистанцом јер зна и њене негативне стране, какве последица има и какве жртве тражи од свих. Однос Југ Богдана према политици је сложен: он, дакле, прихвата ту врсту човекове делатности јер је неизбежна, али се и дистанцира од ње јер делује безобзирно и погубно на човека. Југова позиција према политици и највишој власти је позиција изнуђеног прихватања и супериорне иронијске дисквалификације тог феномена. Као и остали главни јунаци Михизове драме, тако је и Југ Богдан фигура драмског дискурса и то фигура која у семантичким схематизацијама целине дела постаје, ако

не директни противник Мајке Југовића, а онда бар противтежа њој, то јест, ономе што она оличава, а то је политика и политичка моћ.

Оваквим модификацијама главних ликова епског сижеа Михиз их увелико мења и прави од њих драмске ликове, ликове који суделују у главном елементу уметничке интерпретације, а то су сукоби међу њима. Тек у сукобима они показују своје право лице то јест: постају протагонисти егзистенцијалне противречности која тражи разрешење и на тај начин добијају семантичку функцију и постају главне симболичке фигуре за артикулацију уметничког значења. Главни јунак епског сижеа Бановић Страхиња остаје главни јунак и у Михизовој драми, чини исте подвиге које и у песми (у боју побеђује Влах Алију да би ослободио жену; праште жени неверство упркос супротном ставу Југовића), али сви његови поступци добијају нови смисао увођењем новог противника и нове борбе, а то је жена и борба коју води с њом. У тој борби мења се циљ то јест смисао у име кога се борба води, а то више није ни ослобађање отете жене, ни високоморални чин праштања. То је, дакле, љубав као претпоставка заједничког живота мушкарца и жене. Својим понашањем у сукобу с женом Страхиња се показује баш као јунак који се бори да задобије љубав жене коју воли, а која њега не може да воли.

У народној песми лик жене је ипак споредни лик, који нема своје име, већ је означен само ознаком за брачни статус, а у Михизовој драми спада међу главне ликове и то онај који се супротставља Страхињи као несавладиви противник. Уз то, она је профилисана у жену која се упорно бори за своју индивидуалну егзистенцију, независно од надличних аспеката. А у појединачном животу она од свих вредности највише цени љубав међу супружницима, коју сматра неопходним условом брачне заједнице. По томе се она сасвим издваја од свих осталих ликова излазећи из друштвено-историјског оквира епског сижеа и постаје јунакиња модерног доба и то јунакиња која се одлучно бори за одређену егзистенцијалну вредност дефинишући себе као биће љубави. Својој драмској јунакињи Михиз, такође, није дао лично име, односно, дао јој је такво лично име које је истовремено и родни супстантив, то јест, именица за људско биће женског рода, коју пише великим почетним словом, дакле, правећи од ње двоструку властиту именицу: властито лично име за једну жену, а и симболичко властито име за женски род, име којим се означава посебан идентитет тог рода. На тај начин жена Бановић Страхиње постаје у драми и симболичка фигура, књижевни лик којим је представљен, ако не сав женски род, онда бар жена модерног доба.

Михизове промене у лику Мајке Југовића су вишеструке и толике да се може говорити о њеној потпуној трансформацији у односу на њен лик из народне традиције. Мајка Југовића постаје један од најважнијих протагониста драме, колико у фабули, толико и у семантичким схематизацијама. Она преузима улогу врховног судије који одлучује о кривици и о судбини Страхињине жене, али не зато што је њена мајка, нити зато што је надмоћнија у односу на свога мужа и оца породице Југ Богдана, већ зато што је она, у стварности, највиша инстанција политичке и друштвене моћи у држави. По томе она надмашује све друге ликове који се појављују у драми, и не само

њих, но и у односу на самог цара Лазара, највећег јунака косовског мита. Мајка Југовића је у драми означена као неприкосновени креатор званичне српске политике без чијег одобрења се не доноси ниједна одлука. До те позиције она је стигла захваљујући својим владарским способностима, односно, политичкој генијалности, како то отворено говори Југ Богдан.

Осим тога, по речима тог истог Југ Богдана, његова жена је творац чувене *косовске заклетве* коју је изговорио цар Лазар обраћајући се племству на скупштини уочи боја. У односу на народну традицију Михизово тумачење је јеретичко, утолико, што ту традицију раскринкава као званично, а нетачно тумачење и уместо епске идеализације владара нуди модерну критику врховне политичке моћи као манипулације. Ову критичку импликацију у својој драми Михиз још и појачава вештим драматуршким решењем појављивања Мајке Југовића на сцени. Као што је познато, она се на сцени не појављује, већ постоји као невидљиви лик који је иза кулиса, а чија је реч пресудна. Овим драматуршким ефектом, којим се врховној политичкој власти придају божански атрибути невидљивости, недоступности и неприкосновености у односу на поданике, Михиз уграђује у своју драму и модерну критику политичке праксе управљања као праксу беспоговорне послушности и култа.

Дакле, у лику Мајке Југовића Михиз обједињује два најзначајнија елемента врховне политичке и друштвене моћи у једном друштву: главног идеолога и највишу власт у држави. То значи да је Мајка Југовића у Михизовој драми онај лик који са позиције највише друштвене инстанције артикулише надиндивидуалну, то јест, колективну егзистенцију. Укључујући једног таквог јунака у главни драмски сукоб, Михиз је, с једне стране, тематски проширио семантичке схематизације своје интерпретације епског сижеа све до модерног критичког обухватања колективне егзистенције у односу према индивидуалној егзистенцији, а с друге стране, проширио мрежу драмских сукоба и заоштрио њихово разрешавање до највеће мере.

У епској песми Старац Милија развија сиже до сукоба између Бановић Страхиње и Југовића око санкционисања преступа Страхињине жене, сукоба који се разрешава Страхињиним етичким подвигом праштања. А у драми, Михиз развија сиже уводећи низ нових сукоба, које гради као драмске сукобе, и то најпре сукоб између Бановић Страхиње и Жене, који пресеца сукобима који се воде на вишој друштвеној равни, равни колективне егзистенције, све до сукоба између Бановић Страхиње и Мајке Југовића, као највише инстанције друштвене моћи. Тај сукоб Михиз развија до крајњих консеквенци, утолико што Мајка Југовића, водећи породично судско веће, немилосрдно кажњава Страхињину жену и своју кћерку пресудом о најтежим казнама за најтеже преступе: одсецањем дојки за злочин прељубе, односно, растргнућем за злочин издаје. Али овај сукоб, из истих, формално-правних разлога, ипак се не разрешава трагичним расплетом, то јест, извршењем пресуде и победом Мајке Југовића над Бановић Страхињом. Он праву Југовића да они суде противставља актуелни статус Жене, која је његова супруга, да би из свега извео закључак да управо њему припада право да пресуди о њеној кривици.

Овакав расплет не значи потпуну победу Бановић Страхиње у сукобу с Мајком Југовића, већ само половичну победу. Њему због заштите осуђене особе Мајка Југовића изриче казну искључења из витешког статуса, па и искључења из колективне егзистенције, а што он одбија да прихвати.

После тога, преостаје разрешење основног сукоба у драми, сукоба између Бановић Страхиње и Жене. Од почетка драме тај сукоб је за Страхињу врло тежак, скоро, безнадежан, пошто она не осећа љубав према њему, нити она, и поред свих његових настојања и доказа љубави, може да га заволи, а Страхиња, као модеран драмски јунак, такође полази од те начелне претпоставке да без љубави брак нема основа. Упркос томе, он не одустаје од своје одлуке да спасе брак и у томе је доследан од почетка до краја драме. Кад на крају Жена оспори вредност његовом опраштању говорећи му у лице да њој његов опроштај њој није потребан, Страхиња не само да се слаже с таквим виђењем њихове ситуације, већ и објашњава да његов предлог за очување брака не укључује опроштај, пошто он није као Југовићи, већ неко ко не може или неће да суди, па зато „нема шта ни да прашта". И зато он њој више не нуди опроштај, али се не повлачи, већ јој нуди „нешто много мање и много више од тога", то јест, „своје ћутање и тугу што је све тако морало бити и што је све тако како јесте" (Михајловић 1987:192). Он Жени не нуди ништа ново, већ само оно што јој је већ дао, то јест, свој дом и своју љубав, а садашњи свој предлог за очување њиховог брака не сматра опроштајем већ само потврдом да оно што јој је једном дао, дао јој је то заувек, без обзира на то шта да се њој деси у животу. То значи да је његова љубав безусловна и неуништива, само љубав, ништа више, али и ништа мање од тога, јер је то сушта љубав, дакле, љубав за сва времена.

У таквој љубави нема ни суђења па ни опраштања, никаквог одлучивања осим одлучивања у властито име, дакле, нема наметања решења. Тиме Страхиња признаје да опстанак њиховог брака не зависи више од њега, већ од Жене, која треба да одлучи, што значи, да више нема ни драмског сукоба који је тиме и разрешен као неоснован. Оно што он тражи од ње није да одлучи да остане у браку, већ само да у тим тешким тренуцима уочи Косовске битке одложи одлуку о томе.

Да тај предлог, после толиких реплика у драми, после свих драмских сукоба и обрта у тим сукобима, није без основа, може се закључити због једне претходне реплике у којој се Жена први пут обраћа Страхињи користећи друго лице једнине, прелазећи, дакле, на сасвим лични тон, а што најављује обрт у њеном односу према њему. А када на самом крају драме, у сцени већ започетог коначног растанка са Женом због њеног привођења извршењу казне, Страхиња одбије пресуду Југовића и поништи је, она се обраћа њему речима: „Хајдемо одавде." То је њена последња реплика у драми, према томе, и њена последња реч о избору који јој је Страхиња препустио да изврши у њиховом међусобном спорењу о опстанку брака. Њена реплика не мора да значи да је она одлучила да остане у браку, али јесте корак ка томе, ка баш таквом расплету драме. Такав крај Михиз, дакле, само наговештава и тај расплет је, свакако, означио Страхињину победу у борби да сачува брак и

највећу љубав свог живота. То не би била само његова победа, већ и Женина, јер она је још на почетку драме одлучила да оде из тог света, а на крају драме позива Страхињу да јој се придружи, што он не одбија, но прихвата.

Смисао оваквог завршетка драме најбоље се открива управо у Страхињиној реплици Жени, када он говори обраћајући се колико њој, толико и свима другима: „Изгледа по свему да смо једни другима све рекли." Овим речима се објављује да је драма, то јест њена фабула, завршена пошто су сви драмски сукоби разрешени и то тако што су протагонисти рекли једни другима све. У поетици драмског дискурса рећи све, значи рећи која то врлина, међу различитим врлинама око којих се воде сукоби, добија предност, то јест да се изврши избор оне врлине која је највећа. У овом случају, у Михизовој неомодернистичкој реинтепретацији епског сижеа, све је речено онда када су врлине разграничене, то јест специфициране, кад је речено шта је етички подвиг, а шта подвиг у историји, шта у колективној, а шта у појединачној егзистенцији, шта у идеолошком и политичком смислу, а шта у хуманом смислу, али исто тако, и какве све жртве траже сви ти подвизи и све те врлине.

Михизова драма није само историјска драма, није само сценска реконструкција једног историјског догађаја, већ неомодернистичка симболичко-проблемска интерпретација једног епског сижеа. Уместо епског подвига, у средишту Михизове интерпретације је драмски сукоб у коме се противстављају колективна и индивидуална егзистенција због раскорака међу њима. Михиз је од Милијиног Бановића Страхиње, изузетног епског јунака, изузетног не само по свом јунаштву, већ и по својој хуманости, начинио изузетног модерног јунака, чија је изузетност у томе што успева да неомодернистички проблематизује раскорак између колективне и индивидуалне егзистенције, то основно обележје егзистенцијалног искуства у модерно доба. Михизов Страхиња савлађује раскорак међу вредностима тако што даје предност врлини хуманости и љубави, јер би њихово одбацивање била превелика жртва, она жртва која се не може оправдати неком већом вредношћу.

ЛИТЕРАТУРА

Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности,* Београд: Просвета.

Михајловић 1987: Б. Михајловић Михиз, *Бановић Страхиња*, у: *Савремена драма 1*, приредио Владимир Стаменковић, Нолит: Београд, 131–193.

Stoïan M. Djordjitch

LA REINTERPRETATION DE LA TRADITION EPIQUE POPULAIRE DANS LE DRAME *BANOVITCH STRAHIGNA* DE B. MIHAILOVITCH MIHIZ

(Résumé)

Siur la base du poème de poesie épique populaire serbe *Banovitch Strahigna* Borislav Mihailovitch Mihiz (1922–1997) a écrit le drame sous le même titre en utilisant le potentiel dramatique du sujet épique. Le drame de Mihiz est dissemblable du poéme épique d'abord par son anahronie (le tournoiment de la pespective de temps) de manière que le drame ne conduit pas les lecteurs au passé, mais fait passer le sujet aux temps modernes et transforme ses héroes aux nos contemporains. Ce n'est pas le gest fameux de Strahigna de pardonner l'adultère da sa femme, que ce qu' est au centre de sujet, mais le conflit dramatique entre eux sur le mariage, de façon que la Femme devient très active hroïne. Dans ce conflit Strahigna se battre obstinément pour son grande amour quoique elle ne l'accepte pas car elle ne l'aime pas. C'est pourquoi on poeut définir cet oeuvre de Mihiz comme un drame de néomodernisme.

821.163.41.09-2

Бранко Б. БРЂАНИН*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет, Пале

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ЗАБОРАВЉЕНЕ ДРАМЕ О КОСОВСКОМ БОЈУ
(Прилог ненаписаној историји српске драме)

Разлике између појединих комада у којима су као *personae dramatis* јунаци епике, а посебно међусобна различитост заједничких особина групâ драма тематски заснованих на *косовској легенди*, најуочљивије су на плану идејног слоја дјела, односно преузимања или преобликовања наслијеђених садржаја. Тако се, током десетогодишњег раздобља (1965–1975) појављују и „епизовани" комад Драгољуба Обућине *Деспот Стеван* (изведен 1966) и неизведене-објављене драмске „идеализације" Милослава Стојадиновића (*Косовска трилогија*, 1970) и Драгољуба Јовичића (*Косовске жртве*, 1975); чему је близак и читав низ доцнијих драма – других аутора – сличног приступа, везаних за приближавање јубиларне годишњице Косовске битке (1989). Одсуство индивидуализације, продубљене (психолошке) мотивације и карактеризације ликова, те преузимање не само спољних (језик) него и унутрашњих (конструктивних принципа) одлика епске пјесме чини ове комаде драмама неизразитих литерарних вриједности. Ипак, остаје да се у прилогу за ненаписану историју српске драматургије укаже на само њихово постојање, знајући како не може бити потпуне слике о националној књижевности без свих доступних њених дијелова-дјела и појава-аутора, ма какви – у историјској перспективи – били њихови умјетнички домети.

Кључне ријечи: косовска легенда, српска драма друге половине XX вијека (1965–1975), нова историјска драма, преузимање, преобликовање.

Разлике између појединих драмских комада у којима су као *personae dramatis* активни ликови *јунака косовске епоneје*, а посебно међусобна различитост заједничких особина групâ драма тематски заснованих на *косовској легенди*, најуочљивије су на плану идеолошког и политичког „тумачења", односно *преузимања* или *преобликовања* „наслијеђених садржаја" кроз тенденциозност приступа аутора, очитовану у идејном слоју драмских дјела (Марта Фрајнд). И *трансформације интерпретација* легенде или предања исказују суштинску повезаност драма „на историјске теме" са непосредним историјским, друштвеним и политичким околностима, *приликама* у којима настаје (или се изводи на сцени) конкретно дјело. Карактер п р о м ј е н а у појединим драмама или групама драма сличних особина – условљен или

* bajobrbr@yahoo.com

ограничен националном важности саме теме/садржаја комада и током историје – показује да су историјске околности проузроковале „необичан смер развоја драма 'косовског циклуса'" (Фрајнд 1991: 354). *Косовска легенда* се – иначе великих духовних потенцијала – силом историјских прилика, задржала у кругу националног и актуелног, чиме изостају богатство и ширина варијација (изузев грађења аналогија између прошлости и савремених догађаја), или развој тематске основе према „ослобађању" од традиционалног и образовање универзалних значења:

> У дијахронијској вертикали која се спушта од пераштанског рукописа *Бој кнеза Лазара* до Симовићевог *Боја на Косову* постоји некакво ретроградно кретање, неки процес сужавања и осиромашавања значења што их на разним нивоима духовног преноси косовска легенда какву нам је сачувала епска народна поезија [...] уколико се удаљавала од драматуршког модела који је највише одговарао њеном садржају, а који је опет био најближи уметничкој форми која је легенду сачувала – народној епици (Исто).

Уочена *ретроградност* трансформација тумачења *косовске легенде* не односи се на сценске или литерарне квалитете дјела[1] него на вриједност саме интерпретације легендарних „наслијеђених садржаја": у двјестагодишњем хронолошком развоју српске *историјске драме*, од најстаријих покушаја (*Трагедија Обилић* Симе Милутиновића Сарајлије [1827/28] и *Милош Обилић* Јована Стерије Поповића [1828]) – када су приказивања *Косовске легенде* у драми „најбогатија", односно најближа епској традицији – преко (политичке) „историзације", *Цара Лазара* Матије Бана (1858; прво извођење 1864) и државотворно-историјске „рационализације" *Милоша Обилића* Јована Суботића (1864); потом свечарског и „пропагандног" *Лазара* (1889) Милоша Цветића или „лирске патетизације" Ива Војновића *Смрт Мајке Југовића* (1906), све до краја двадесетог вијека, (1988. прве и друге верзије текста, 2002/03) Симовићевог *Боја на Косову* и *нове српске историјске драме*. Преобликовање легенде у драмским тумачењима иде у смјеру досезања универзалних слојева значења, али је и континуирано „оптерећено" склоношћу аутора да драмску интерпретацију легенде подређују контекстуалним, њима савременим/актуелним историјским околностима: „Актуелна политичка условљеност текстова овог жанра, нарочито оних који се пишу о горућим историјским питањима какво је Косово. [...] Односно, историја будућности одредиће и облике драме будућности писане о *косовској легенди*" (Фрајнд 1991: 358)[2].

Нова српска историјска драма али и *косовска легенда* „васкрсавају" – изостајући читаве три деценије, од средине тридесетих година – у Михизовом комаду *Бановић Страхиња* (1963), који у нашем етапном сагледавању епских јунака Косовског боја као драмских *ликова* – представља оријентирну, прву „преломну тачку"; након које се тек може пратити хронолошки развој српске драме „на историјске теме" новог периода, друге половине двадесетог

---

[1] „Ти квалитети су доследно, са ретким изузецима, слаби. Ни једна од њих не поседује позоришне квалитете који би били значајнији од идеолошких и који би јој донели успех у театру *независно од националног састава и идеолошког опредељења гледалаца*, успех који би се заснивао искључиво на драмским квалитетима" (Фрајнд 1991: 355).

[2] М. Фрајнд је 1989. године (!) „пророковала" будући драмски развој.

вијека, до *жанровског* „уласка" у наредни миленијум. Приступ *легендаризације*, али и најава драматургије „политичких значења", очитовани на самом почетку профилисања *новог жанровског типа*, прате се и у раздобљу до почетка осамдесетих година када комади Милана Ковачевића *Бановић Страхиња* (1983), те *Пропаст царства српскога* (1982) и *Косово* (1988) Миладина Шеварлића доносе другу преломну тачку.

Током двадесетогодишњег раздобља између уочених *преломних тачака*, појављују се на сцени „епизовани" комади Драгољуба Обућине *Деспот Стеван* (1966) и неизведене-објављене драме Милослава Стојадиновића (*Косовска трилогија*, 1970) и Драгољуба Јовичића (*Косовске жртве*, 1975) које се дефинишу *идеализацијом*; чему је близак и читав низ *легендаризација*, обликованих у групу драма сличног приступа „наслијеђеним садржајима" легенде и епске пјесме – и временом настанка/објављивања/извођења везаним за приближавање јубиларне годишњице Косовске битке (1989)[3] – Звонимир Костић, *Лазар, велики кнез*; Иван Студен, *Кнез Лазар*; Миодраг Илић, *Легенда о земљи Лазаревој*; до прве верзије *Боја на Косову* Љубомира Симовића. У истом периоду, одређене „историзацијом" и критичношћу према легенди и предању (блиско карактеру комада *друге преломне тачке*), појављују се и *Обилић* Добрила Ненадића, те парадигматично „преиспитујућа", пародична драма *Је ли било кнежеве вечере?* (1988, изведена 1990) Виде Огњеновић.

Друга верзија Симовићевог *Боја на Косову* (датована 1988–2002, а објављена 2003) представља трећи „прелом", иза кога би могла да слиједи битна промјена у третману и *преобликовању косовске легенде* у српској драми, а посебно л и к о в а *преузиманих* из „изворника" епске пјесме. Шеварлићеве *псеудоисторије* донијеле су и травестију *Змај од Србије* (1990), а свјесно релативизовање историје и предања, истовремено са Симовићевом другом верзијом (неизведене) драме окончава се у *фарсичној* ироничности „футуристичке игре" Дарјана Михајловића, *Café Kosova* (коначна *рукописна* верзија из 2006), која је могућа слутња будућих виђења и трансформација *легенде* у националној драматургији *нове српске историјске драме*, времена које сљедује посматраном периоду друге половине двадесетог вијека.

И, док је већина помињаних комада стекла своје мјесто на репертоарима наших позоришта и у историји српске драме, два (ако не и сва три) сценска текста из периода 1966–1975. године с правом сматрамо *заборављеним* ако већ не и *изгубљеним*.

Три (заборављене) драме

Жанровски блиски древној – од раније *замрлој* националној *историјској драми* са прелома вијекова и почетка двадесетог стољећа – „свечарској", у изразу патетичној (са „крупним епским гестовима") и *пропагандној* по тенденцији њихових аутора, до средине седамдесетих година периода друге

[3] Мада објављена касније, овом низу се придодаје и драма Ж. Лазића *Душан силни бежи од куге* (1995).

половине XX вијека, појављују се комади Драгољуба Обућине *Деспот Стеван* (1966)[4] и (сценски неизведене, објављене као посебна издања самих аутора) драме *Косовска трилогија* (*Цар Лазар, Царица Милица, Оливера Султанија/ Деспот Стефан*) [1970] Милослава М. Стојадиновића те *Косовске жртве* (1975) Драгољуба М. Јовичића. Карактеристичне по темељном ослањању на епске и легендарне „изворе", са наглашеном *епизацијом* одликују се *идеализацијом* предања и националне историјске „прошлости". По стилу и ауторском приступу сасвим „анахроничне" и књижевно „ретроградне", исказују драмске особине које и јесу овакав *позноромантичарски* литерарни облик одвеле у поступно гашење жанра, још у првим деценијама двадесетог вијека. Њихови „самоуки" драмски писци, вјероватно подстакнути и позоришним успјехом Михизових сценских комада *Бановић Страхиња* (1963) и *Краљевић Марко* (1969) (чију је појаву било могуће – мада неосновано – поистовијетити са знаком *политичког отопљавања*), али и актуелним друштвено-националним и културолошким контекстом[5], доносе потпуно *апартно* осјећање свијета, супротно „доктринарном" *епохалном хоризонту очекивања*. Уз то, „малосценични" и драматуршки невјешти, развучени, неизразитих књижевних вриједности у границама стереотипних очекивања (познатих сижеа, традиционално постављених ликова и заплета-расплета), ови комади ће завршити затурени на скрајнутим полицама библиотека[6], не оставивши дубљег трага у српској литератури посматраног раздобља (ламенти над невеселом српском националном судбином, преузимање изворних стихова или цијелих епских пјесама, са честим десетерцем па чак и римама); занимљиви искључиво са књижевноисторијског становишта њиховог значења или за театарску „археологију".

Литерарним вриједностима предњачи *Деспот Стеван* Драгољуба Обућине (што је „препознато" и у позоришту, будући једини од наведених који је доживио инсценацију): *епизован* и „епски" обиман[7] комад о вазалству и *драма* (националног) *вазалства* оличена у главном лику – *Деспоту Стефану*. Међу ликовима, од *јунака косовске епопеје*, у драми се јавља кнегиња *Милица*, Лазарева удовица и *деспотова мати* („епизодно" и сестре *Оливера* и *Мара*); чиме се овај комад (условно) и не сврстава у ужи круг косовских

[4] Користимо сценски текст Д. Обућине, из архиве ужичког театра (тада Народно позориште Титово Ужице), које га је *праизведбено* (једино извођење) поставило на сцену 6. III 1966. По неким изворима (аутор је умро у Чачку 1973. године), драма је и објављена 1986. (в. Волк 1995: 678); а презиме аутора је наведено погрешно *Обучина*.

[5] Збивања (оружана побуна) на Косову и Метохији, политичка „судбина" Александра Ранковића те „Брионски пленум" (1966) свакако су резултовали осјећањем осујећености и незадовољства „гушењем" *националне романтике* те подозривошћу титовске власти према *национализму* „свих боја", а посебно према *српском* – говорило се, а и дјеловало против – „најопаснијем јер је најбројнији".

[6] Наведених „наслова" нема у електронским каталозима Народне библиотеке Србије, нити и у једној већој српској библиотеци; доступне тек „физичким" претраживањем НБ СР Србије у Београду: *Косовска трилогија* заведена је под ознаком II 178271 (10097/70), а *Косовске жртве* II 217.727 (II 1000/83).

[7] Три чина (у више драмских „слика"), 125 страница текста куцано [латинично] са 32 реда на страници.

драма посматраног периода[8]. Писана у стиху – најчешће привидно „слободном" (неријетко са *прикривеним десетерцем*[9]) али и уз присутност „чистог" *десетерца*[10] – и по томе налична „старој историјској драми" *позноромантичарских* проседеа, драма се окончава сценским клицањем Србији:

СТЕВАН
[...] сачувани су наши домови,
и наше жене,
и наша деца!

Србијо!
Земљо отаца,
теби хвала!

(Деспот заклања лице рукама и плаче од среће... Трубе... добоши... фруле... Оглашују победу. Ратници дижу копља у вис и кличу):

РАТНИЦИ
Ура! Ура! Ура! (Обућина 1966: 124–125)

Овим се јасно исказује и тенденциозност ауторовог идејног става (основна жанровска одредница *историјске драме*) и *политичка димензија* комада („драматургија политичких значења") као политичког позоришта.

---

[8] Прецизним историјским датовањем аутора „радња се догађа крајем XIV и почетком XV века" (уводна, непагинисана страница, уз попис Лица. [Обућина 1966]); дакле послије Косовског боја. Иначе, у корпусу дјела чији су ликови и радња „посткосовски" биљежимо више драмских наслова, којима се овдје не бавимо.

[9] За илустрацију нека послужи измјена дијалога *Константина* [Филозофа] и *Стевана* [Деспота]:

КОНСТАНТИН
Од брига си
сувише преморен,
мало лова
добро би ти дошло.

СТЕВАН
Ту се кују
увек нове сплетке.

КОНСТАНТИН
Чему воде
и та твоја бдења?

СТЕВАН
Писао сам
„Слово о љубави".

КОНСТАНТИН
Ми крадемо дане
од живота
да потомству
остане истина... (Обућина 1966: 4)

[10] (Занимљиво је да и Турци говоре у десетерцу!) А карактеристичан примјер је:

Није мајка више самохрана...
Ој Лазаре, добри господару,
син нам данас сабљом образ чува! (Обућина 1966: 14)

Недвосмислено је и отворено очитовање „аутопоетичког" приступа и политичког (идејно-идеолошког) става дјелу *Косовска трилогија*:

> Ако сам изабрао за предмет своје обраде у овој *Трилогији* доба и див-јунаке Лазареве епохе то, поред осталих побуда и обиља мотива којима се у мањем обиму, али на свој генијалан начин користе наши народни рапсоди, мени се учини да нећу погрешити ако и сâм кренем за њима допуњујући их где беху стали и оцртавајући у сјају јасније светлости догађаје и људе тамо где их они беху тек додирнули, или пропустише из много оправданих разлога да их опевају у заслуженој величини и слави (Стојадиновић 1970: 11).[11]

Идеализацијом до *патетизације*, М. Стојадиновић скоро дословно из перспективе *накнадних сазнања* „препричава" историјске *догађаје* и садржаје епских пјесама и *легендарне теме*, са чиме су потпуно усклађени и карактери и дјеловања драмских ликова („Лазар: Истина, не знам зашто, мој зет Вук Бранковић нешто сумњичи Милош Обилића, али ја верујем да ће заправо он да предњачи" [Стојановић 1970: 77]):

> Видим Србију, мајку и тебе, анђелу мој – видим и себе као победника који се у служби Бога и правде, оне вечне, божје, прилагођава радије и царству небеском но да поклекне пред силом обесних Турака. Верујте једно: часно ћемо се борити и нашом славном борбом овековечити српско име! (Стојановић 1970: 82)

И у другим дијеловима *Трилогије* све је у истом стилу, начину и тону „патетике широких епских гестова" и подигнуте *митизоване* емоционалности – *пропагандно-државотворном*, као жанровским одређењем *историјске драме* – а *легендарни* ликови као да и не дјелају у складу са својом индивидуалном природом и карактером, него као историјске „сценске илустрације" *идеализованих идеја*; слутње и наглашено *контекстуалних* алузија на савремену стварност (Милица):

> Србија је изгубила једну битку али – није побеђена, она је вечна и непобедива! [...] Мој зет, краљ Вук Бранковић, који напусти на Косову свога таста, богатији је од нас [...] Томе насупрот ми у Србији јачи смо духом, праведношћу и борбеношћу, јачи вером и одлучношћу да одржимо и оснажимо Србију. Сви они који граде кулу своје среће, величине и славе на поразу и рушевинама Србије љуто ће се преварити. Србија је, попут вечне божје правде, и поражена јача у својој моћи и духовној сили од свих њених пролазних и бездуховних осветника (Стојановић 1970: 121).

Експлицитно свјестан (неповољних за *националне теме*, идејно квалификоване од владајуће идеологије као „националистичке") контекстуалних *историјских прилика* у којима дјело настаје (или се изводи) и Драгољуб Јовичић се у ауторској „Пропратници"[12] *идејно* „ограђује":

---

[11] И даље: „Моја *Косовска трилогија* [...] узима за предмет литерарне обраде историјска збивања не једнострано личног ни ужег локалног већ једног ширег, да не речем светског значаја; да ли је успела као таква – ствар је оцене читалаца, пре свега српског народа коме је и намењена са пуно љубави (Стојадиновић 1970: 12).

[12] Политички контекст у времену објављивања и ове драме обиљежен је минулим *студентским немирима* (1968), а још и више националним превирањима у бившој СФРЈ (1971–72).

> Овај предмет узео сам из следећих разлога: из многих историјских чињеница, историјских грешака и заблуда, позитивних схватања, идеја о братству, о потреби заједничке борбе против освајача у одбрани слободе, можемо се и ми данас учити у социјалистичкој домовини и изграђивати социјалистички патриотизам. [...] Тежио сам да дам праве живе људе, а не мртве фреске, тога средњег века [...] историјски и људски истинито, одбацујући историјски баласт па и баласт народних песама, а чувајући и истичући величанствену идеју отпора, слободе, родољубља, љубави, братства и слоге; истичући етичку и политичку филозофију Косовског боја, светле хероје и карактере о којима говори и историја, а величанствено опева народна песма – сам народ, носилац идеје отпора и слободе у борби противу завојевача (Јовичић 1975: 3–4).

И поред вербалне *мимикрије* (исказаног „аутопоетичког" опредјељења) у наводном „одбацивању историјског баласта па и баласта народних песама", писац стварно *преузима* све оно што (по његовим властитим оцјенама) „величанствено опева народна песма": тему, мотиве, језик и л и к о в е; остајући и у идејном слоју – *идеализацијом* – потпуно у дослуху са легендарним слојем *косовске епопеје*.

Стих ове (у поднаслову) *трагедије* је (просто римовани, претежно „парно": ААББ или АБАБ) александринац, у дванаестерцу који је „несавитљив" и умјетнички далеко испод стилског „узора", неупоредиво надахнутијег пјесника-драматичара Милутина Бојића:

> КНЕЗ ЛАЗАР
> (*Уздахне, забринут дубоко застане*)
>
> Сви су моји дани облачни и тмурни...
>
> Дани су моји мућом, шибани, бурни...
> Муње ме немилосно оштро шибају,
> Око мене се обавијају, упијају
> У месо моје, у срце... у мозак...
> Небо се моје страшно наоблачи...
> Све ми се у тугу завије у црни мрак...
> Кад чујем пораз неки дан ми се смрачи [...]
> Кад сваког дана гаврани гракћу, слећу
> На дворе моје, јављају неку несрећу... (Јовичић 1975: 8)

А посеже се и за дословним *преузимањем* изворних (десетерац) стихова епске пјесме: *Ко је Србин и српског рода, / И од српске крви и порода*... (Исто: 17) чиме се додатно наглашава директна веза са „изворницима".

Основа драмског сижеа су пјесме Вуковог *косовског циклуса*: *пролог* у вријеме пред битку („збивање прво", прва „појава", у којој *Кнез Лазар* казује о приближавању *Мурата*, „који нам мачем прети", Исто: 6); ситуације припрема за одсудни сукоб („епизоде": *кнежева вечера* и *Обилићев завјет*, истина без сукоба *Милоша* и *Вука*, који су овдје „пашенози и драги"; разуђено опраштање *Мајке*, а не Милице *са браћом Југовићима*); сам бој („збивање четврто", првобитно виђење из перспективе *Муратовог шатора*, са дословно преузетим епским „питањима" *А који је оно добар јунак*... и „одговорима"

Оно јесте...[13], а потом и „непосредно" на *разбоју кнеза честитога*, „појава четврта" са приказаним испуњењем *Милошевог завјета*); те драмски – идентичан епском – *епилог* (извјештаји „гласника" *Милици* и *смрт Мајке Југовића*). По типу преузимања драма-*трагедија Косовске жртве* Д. Јовичића спада у вјерне, дословне „драматизације" епских пјесама, у којима се драматуршка *преобликовања* своде на „стезања", односно изостављања појединих (споредних) мотива. Општи идејни план је *свечарски*, готово „химничан" (високоемотивно широк, патетичних фраза и крупних епских гестова):

СВИ ЈУГОВИЋИ
(*крстећи се клекну*)

Србијо, Србијо, ево се кунемо
Пред Богом и лицем твојим светим
Да ћемо слободу твоју бранити,
Бранити и за њу свесно умрети...
Лудост и неслогу братску сахранити
На Косову Пољу а будућност бољу
Теби створити, света Србијо! Мајко Србијо!

МАЈКА ЈУГОВИЋА
(*прекрсти их руком*)

Пођите у бој, синови моји мили,
За отаџбину и слободу, нек вас оне воде...
Бог вас благословио на бојном пољу
Слушајте отаџбину и њену вољу...

ЈУГ БОГДАН
Србијо, Србијо, проклет сваки био!
Ко на те руку дигне, нека га клетва стигне [...]

[13] МУРАТ
А који је оно добар јунак
Што жестоко бритком сабљом маше,
Бритком сабљом и десницом руком,
Којега се Турци тако страшно плаше,
Па већ, видим, двадесет одсече глава?
СИНАН БЕГ
Оно јесте Страхињићу Бане,
Страшан јунак, светли Мурат хане...

МУРАТ
А који је оно добар јунак,
Што два и два на копље набија,
Преко себе у Ситницу тура?...

СИНАН БЕГ
Оно јесте Срђа Злопоглеђа.
Он погледом испод густих већа
Сваком борцу срчаност убија (Јовичић 1975: 55–56)

Србијо, Србијо, племенита мати,
Благослов и храброст нек вас у бој прати...
Србијо, Србијо, племенита мати! (Јовичић 1975: 50–51)

Идеализација у приступу очигледна је и у изостављању издаје; у Јовичићевим *Косовским жртвама*, *Вук Бранковић* је одлучан и истрајно храбар борац који вољом судбине остаје жив и присуствује (у посљедњој „појави") *сахрани и посвећењу* најугледнијих ратника пострадалих у свенародној катастрофи. А „плошно" *преузимање* епских *јунака* као драмских ликова највидљивије је у укључивању епске „епизоде" о Страхињићу Бану у овој широко замишљеној *многољудној историјској панорами* (Михаиловић 1988: 215) пред крај другог и почетком трећег чина, у само три кратке сцене са једва тридесетак стихова, изнесена је „без икакве дубље мотивације и разраде цела судбина Страхињина и његове неверне, а у овом случају веома брзоплете љубе" (Михаиловић 1988: 216). На почетку трећег чина Бановић доводи *Љубицу* у очев дом; кратко саопштава како је прерушен прошао кроз турски табор, пронашао *Влах Алију*, па и поред ране коју му је „невјерница" задала, уз помоћ епског *хрта Карамана* савладао отмичара. *Југовићи* као и у епској пјесми „потежу" мачеве, али их *племенити Бан* зауставља; *Љубица* се каје и моли за опроштај, а *Страхињић* ћути. Мучну сцену окончава *Југ Богдан*:

Господар си њен па нека ти буде...
Шта све учини?! О грдне ли луде... (Јовичић 1975: 34)

Одсуство *индивидуализације*, продубљене (психолошке) мотивације и карактеризације ликова; једноличан и неинвентиван стих простих рима, потпуна познатост и саме теме али и крајњих исхода (недрамских) „сукоба"; подређивање (*политички став*) свих чинилаца општем идејном плану комада – идеализација у доживљају свијета пјесме/драме – те преузимање не само спољних (језик) него и унутрашњих (конструктивних принципа) одлика епске пјесме – епизација – чини од (покушаја) трагедије *Косовске жртве* драму неизразитих књижевних вриједности, као што су остали – без сумње – и они, претходно помињани комади настали у истом периоду. Али, и када их драматуршки или литерарни квалитети *не препоручују*, остаје дужност и обавеза да у прилогу за ненаписану историју српске драме укажемо на њихово постојање, знајући како не може бити потпуне слике о националној књижевности без свих доступних њених дијелова-*дјела* и појава-аутора, ма колико мали били њихови *умјетнички* домети и стварни историјски значај.

ЛИТЕРАТУРА

Волк 1995: П. Волк, *Писци националног театра* (*Позоришни живот у Србији 1835–1994*), Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

Јовичић 1975: Д. М. Јовичић, *Косовске жртве*, *трагедија*, Београд: Привредни преглед (издање аутора).

Михаиловић 1988: Д. Михаиловић, Шекспировски „Бановић Страхиња”, у: *Мотиви народне књижевности у модерној и савременој југословенској драми*, Нови Сад: Стеријино позорје, 211–225.

Обућина 1966: Д. Обућина, *Деспот Стеван* [рукопис – 125 страница, формат А4, куцано машином (латиницом)].

Стојадиновић 1970: М. М. Стојадиновић, *Косовска трилогија (Цар Лазар, Царица Милица, Оливера Султанија/ Деспот Стефан)*, Београд: Србоштампа (издање аутора).

Фрајнд 1991: М. Фрајнд, Трансформације тумачења косовске легенде у српској историјској драми, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 19/1, Београд: МСЦ, 351–359.

Branko B. Brdjanin

LES DRAMES OUBLIÉS SUR LA BATAILLE DE KOSOVO
(Contribution à l'histoire non écrite du drame serbe)

(Résumé)

Les différences entre certaines pièces dans lesquelles les héros épiques sont les personae dramatis, et surtout la différence dans les caractéristiques communes entre les catégories de drames basés sur la légende de Kosovo, sont les plus visibles sur le plan conceptuel de l'œuvre, c'est-à-dire dans la transformation des contenus hérités. Dans ce contexte on trouve, sur une période de dix ans (1965–1975), la pièce mise en récit épique de Dragoljub Obućina *Le despote Stéphane* (joué en 1966) et les idéalisations dramatiques, publiées mais jamais jouées, de Miloslav Stojadinović (*La trilogie de Kosovo*, 1970) et de Dragoljub Jovičić (*Les victimes de Kosovo*, 1975); après on trouve une suite de drames similaires à ceux-là mais d'autres auteurs – avec une approche similaire, et liés à la célébration de six cents ans de la bataille de Kosovo (1989). L'absence d'individualisation, de motivation profonde (psychologique) et de caractérisation des personnages, puis l'acceptation des caractéristiques extérieurs (le langage) mais aussi des caractéristiques intérieurs (des principes constructifs) d'un poème épique fait de ces pièces les drames sans vraies valeurs littéraires ; il reste, quand même, important qu'on mentionne leur existence dans l'histoire non écrite de la dramaturgie serbe, sachant qu'on ne peut pas avoir l'image complète d'une littérature nationale sans toutes ces parties et tous ces auteurs disponibles, sans égard – dans la perspective historique – à leurs sommets littéraires.

821.163.41.09-2 Шеварлић, М.

Тамара М. ЉУЈИЋ*
Електротехничка школа „Земун”
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ЕПСКИ ПОДТЕКСТ ФИГУРЕ ВЛАДАРА У КОСОВСКОМ ЦИКЛУСУ МИЛАДИНА ШЕВАРЛИЋА

Циљ рада је да се анализом одабраних драма Миладина Шеварлића укаже на значајно померање положаја фигуре владара у односу на драмску, али и епску традицију 19. века. Писац, поигравајући се жанром драме, мотиве преузете из народне књижевности користи на нов начин. Анализирајући промене које је писац унео у косовску легенду и доводећи их у везу с драмама исте тематике насталим у 19. веку, када је доминантна сврха сваке од њих уздизање националног духа, испитује се колико је национални дух морао да претрпи промена да би писац имао слободу да доведе у питање традиционалне вредности. Фигура владара, истакнутог представника народа, најбоље показује ове промене, посебно када је реч о последњим Немањићима и кнезу Лазару, најчешћим драмским јунацима српске књижевне традиције.

Кључне речи: Миладин Шеварлић, косовска легенда, епска традиција, владар, драма, историја.

Дела посвећена бoју на Косову многобројна су у историји српске драме. Прво дело је рукопис из 18. века, написан у Боки Которској, који се данас назива *Бој кнеза Лазара.* За њим су уследиле драме писаца 19. века: Симе Милутиновића Сарајлије, Јована Стерије Поповића, Исидора Николића, Јована Суботића, Матије Бана и Милоша Цветића. Марта Фрајнд, говорећи о првим драмским обрадама легенде о Косовском бoју, издваја хронолошке целине у историји ових обрада и запажа да „заједничке карактеристике појединих хронолошких целина у оквиру поменуте групе говоре нам опет много о времену у коме су поједина дела настајала, а нарочито о схватању историје и драме на одређеном ступњу нашег културног развоја” (Фрајнд 1989: 221). И док Сарајлија, како ауторка примећује, пише религиозну драму са елементима средњовековног морталитета, „код Стерије се појавио онај елеменат који ће касније српска драма писана на тему Косова разрадити и допунити, а тиме и целокупно виђење косовске легенде покренути у другом правцу” (Фрајнд 1989: 230), наиме, доћи ће до „одређене рационализације

* tamara.ljujic@gmail.com

поступака личности драме које захтева сложенији заплет и извесно акционо и психолошко објашњење" (Фрајнд 1989: 230). Следећи Јована Стерију Поповића у приступу историјској и легендарној грађи, Јован Суботић у *Милошу Обилићу* и Матија Бан у *Цару Лазару* у први план стављају политичку и друштвену димензију догађаја. Говорећи о лику Лазара Хребељановића у Бановом делу, Милан Јовановић примећује да „једини је свукао са себе ту епско-мученичку драперију и излази пред нас у силу владалачког порфира" (Јовановић 1890: 32–33). Он запажа кључну особину Банове драме – писац се трудио да изађе из оквира легендарно-митског, а мотивацију поступака изводио је из карактера јунака. Недостатак ових драма свакако јесу и непоуздани историјски извори, које чине пре свега *Историја разних словенских народов наипаче Болгар, Хорватов и Сербов* Јована Рајића и *Повѣстница србског народа – од најстаріи времена до године 1850* Данила Медаковића. Деветнаести век је век стварања српске државе и дефинисања српске нације. У времену када „национална завичајна земља представља нешто свето, па се трампа (после спора око наслеђа) или одступање од те земље више ни на који начин не може легитимисати" (Велер 2002: 44), Косово постаје, по речима владике Николаја Велимировића „величанствени жртвеник једног народа", „узвишена епопеја мистике и славе православног Балкана" и „свето поље и животворна гробница" (Велимировић 2013: 7). Утолико су значајније одлуке Стерије, Суботића и Бана да у своје драме не унесу идеју о царству небеском и направе рез у односу на народну традицију. Наведени писци представљају оснивача националног репертоара у српским позориштима, и како Властимир Ерчић примећује „није немогућно да су Матија Бан и његов круг желели да београдска позорница буде искључиво искоришћена 'за пропагирање мисли о стварању велике државе између Црног и Јадранског мора'" (Ерчић 1974: 68). Писци су позориште посматрали као један од кључних инструмената за промовисање националне идеологије, па, ипак, одлучили су да Косовски бој не посматрају као „судбинско опредељење *српског народа* (додала Т. Љ.) увек за тежу ствар, за драматично ношење свог крста" (Јевтић 1992: 250), чиме би изгубили могућност да покушају да своје драме напишу као трагедије. Историјски посматрано, Косовски бој је изгубљена битка и као таква нема драмског потенцијала, осим да се у центар стави приватно биће јунака, као што је Борислав Михајловић Михиз учинио у *Бановић Страхињи*. Како Снежана Самарџија примећује, кнез Лазар у епској традицији има три противника: божју вољу, Вукову издају и Муратову војску (Самарџија 2008: 214). Одузмимо прва два елемента, односно садржај легенде, и привлачност теме за писце који желе да напишу трагедију, као што су то писци 19. века.

Када Миладин Шеварлић у својим драмама *Пропаст царства српског*, *Косово*, *Издајник* и *Змај од Србије* доведе у питање представу Косовског боја као „наше народне Голготе, али у исто време нашег народног васкрсења, духовног и моралног" (Велимировић 2013: 15), које је „зауставило морално распадање српског народа" (Велимировић 2013: 15), морамо се још једном вратити 19. веку и пронаћи у њему од које традиције својим начином коришћења легендарног материјала се писац ограђује, а коју прихвата. Утицај

народне епске поезије неоспорив је, и лако се према цитатима епских песама који се јављају у драмама може закључити да је извор била друга Вукова збирка (Караџић 1977: 149). Уметничко дело кључно за обликовање косовске легенде у 19. веку и њено укључивање у националну свест српског народа јесте *Горски вијенац* Петра Петровића Његоша. Милош Ковић примећује: „Епска поезија и Његошева дела била су присутнија у најширим српским слојевима него Гарашаниново *Начертаније* или Скерлићеви програмски списи" (Ковић 2014: 168). Доминантна слика Косовског боја у 19. веку толико је жива у свести народа да је он осудио представнике историјске критичке школе, тј. Илариона Руварца и Љубомира Ковачевића због морално-политичке природе резултата њиховог рада. Ни уметничка дела нису имала већу слободу. Матија Бан је у својој драми *Цар Лазар* Марка Краљевића приказао као турског савезника, што је публика оштро осудила, те је писац морао да јунака уклони са сцене. Ипак, критичарска школа је донела велику промену у драмском обликовању косовске легенде. Док су Стерија, Суботић и Бан веровали да се воде историјом када пишу, избор који савремени писац чини када се одлучи за легенду или историју даје податак о вредностима које жели да афирмише у свом делу.

Рашко Јовановић у предговору Шеварлићевој драми *Пропаст царства српскога* примећује да је, за разлику од својих савременика, Шеварлић „у знатно мањој мери беспоштедан у обрачуну са митским приказом прошлости. Не занима се он за наличје онога што уобичајно зовемо историјом тек ради пуког изругивања традиционалним интерпретацијама њеним ради; не упућује подсмех нашем поимању прошлости подсмеха ради" (Јовановић 2001: 14). Шеварлић се таквим приступом историји и легенди сврстава у традицију Његошевог обликовања историје, али не на начин на који је то учињено у *Горском вијенцу*, већ ироничном погледу на херојски свет датом у *Лажном цару Шћепану Малом*, у коме, како Мило Ломпар примећује, „живљење је остало без метафизичког основа и постало драгоценије од начела" (Ломпар 2008: 129). Његош је у овом делу показао апсурдност херојског света, који „лишен метафизичког залеђа, јесте одсуство трезвености и критичности, оличено у чувању фанатизма и херојског ирационализма, који воде светскоисторијском нинхилизму" (Ломпар 2008: 160). Он је у *Лучи микрокозма* одредио сврху човековог живота на земљи – избор да се крене натраг ка Богу (као у *Горском вијенцу*) или слободном вољом одлучити се за Сатану. Чини се да ово пут који бира и Шеварлић, када додели Лазару реплику којом се одбацује царство небеско: „Хвала ти, то јест, хвала Богу, али ми бисмо, ипак, ако се може, да победимо" (Шеварлић 1995: 205). Ипак, док се читалац у Његошевом делу сусреће са избором који сваки човек мора да направи, код Шевралића ствар је нешто другачија. Он бира да гледаоца суочи са сопственом потребом да група којој припада (реч је о нацији) буде изузетна и изабрана, па је као њен члан то и сам гледалац. Инсистирање ликова на очувању *народног духа* помоћу легенде, указује да човек одређује себе на основу заједнице. Да је Шеварлић желео да демистификује легендарну прошлост српског народа само да би критиковао њено идеолошко усмерење, не би било

поигравања са истином. Први писани траг о издаји Вука Бранковића јавља се у делу Марва Орбина *Краљевство Словена*. Шеварлић у драми *Издајник* показује да је идеја о издаји потекла од кнегиње Милице и патријарха. У драми *Змај од Србије* писац се на ироничан начин односи према традиционалном херојству када Милош каже: „За српског витеза и родољуба, ни натприродна сила не може бити препрека" (Шеварлић 1995: 200). Ипак, стално враћање летопису и драми као средствима манипулисања јавним мнењем, упозорава да ово није само један од типова измена драмске истине које разликује Марта Фрајнд и који „кроз исмејавање и изругивање настоје да демистификују или сасвим изврну слику извесних личности или догађаја" (Фрајнд 1995: 229). Демистификација прошлости јесте први, али не и примарни циљ.

Временска дистанца са које писац пише дело, као и промена у националној свести народа олакшавају демистификаторски тон који се јавља. Потреба за демистификацијом се јавила јер:

> Као да је од Руварца до јуче, романтизам настављао да живи и у оним који су се најодлучније борили против његових озлоглашених носилаца: традиција о Косовском бoју је прихваћена али без наивних песничких оправдања пораза издајом; она је поред тога и утврђена, јер је, елиминисањем издаје, којом се у песми тумачио слом, значило је у суштини даље уздизање косовске идеје о свесном заједничком жртвовању за небеско царство, тј. за идеале будућности. Генерације српских интелектуалаца, које су прихватиле Руварца, али ушле у балканске и Први светски рат прозрачене косовским митом, можда су о томе најбоље сведочанство (Самарџић 1990: 9–10).

Шеварлић увиђа да „трагични догађаји морају добити смисао да би се прихватили" (Шеварлић 1995: 256). Српска интелигенција, а касније и народ, прво је разлог за изгубљену битку пронашао у издаји Вука Бранковића, податак кључан за 19. век, када треба целу нацију усмерити ка васкрсењу немањићке државе и оданости идеји. Након Руварца изговор за пораз пронађен је у одабиру царства небеског, чиме се потврђује статус српског народа као божанског, одабраног народа. Шеварлић у драмама успоставља „изразито савремени третман свега што се некад догађало и, истовремено, обрачунава се са глорификацијама ликова и догађаја из наше историје и њиховим улепшавањима сваке врсте" (Јовановић 2001: 14).

Наведене промене које је аутор унео у своје драмско дело посвећено Косовском бoју, условиле су и промену у фигури владара. Последња драма овог циклуса, ако се посматра историјски тренутак на који се односи, јесте *Змај од Србије*. У њеној завршној сцени, након што је од Стефана преузео круну, Ђурађ Бранковић инсистира да се заврши представа коју је Стефан започео јер: „То је једино што можемо да учинимо. Све остало је давно изгубљено" (Шеварлић 1995: 261). Владара у народној традицији не одликује велика делатност. Како Снежана Самарџија (Самарџија 2008) примећује, делокруг владара је ограничен. Он не би могао ни бити глорификован у јуначком свету јер не чини подвиг. Традиција је морала изнедрити нове начине да би уздигла своје владаре, што је најчешће чињено истицањем узвишености њихове владавине. Код Шеварлића свака врста глорификације јунака изостаје, али се не може рећи да су приказани као изразито негативни. Вук Бранковић,

Лазарев помоћник у рату са другим великашима, и претендент на српски престо, не пристаје да се покори Бајазиту, због чега губи живот. Вук јесте политички манипулант, спреман да зарати са својим сународницима, али није спреман да се покори окупатору, чак ни када буде неправедно оптужен од стране својих сународника.

Традиција писања циклуса о пропасти српског царства започела је још средином 19. века *Косовском трилогијом* Матије Бана. Шеварлић се фокусира на део српске историје који започиње Душановом владавином и смрћу, а завршава доласком Ђурђа Бранковића на престо. У овом кратком, а опет историјским догађајима веома богатом периоду, за гледаоца нема много изненађења. Крај је већ одавно познат и писац не може рачунати да ће се јавити напетост због неизвесности. Иако је судбина јунака одређена историјским догађајима, те њихови поступци, ма колико били нетрадиционални, не могу да измене ток догађаја, они могу да промене њихову интерпретацију, и то је кључно место Шеварлићевих драма. На гледаоцу је да увиди „да је историјска истина врло прилагодљив материјал од кога се може створити драмско дело" (Фрајнд 1995: 233), али и да је она веома подложна манипулацији. Посебно када се говори о средњовековном периоду, када су контролу над писаним сведочанствима имали владар и црква. Зато већ наведена реплика Ђурђа Бранковића, која се налази у последњој сцени овог косовског циклуса, открива суштину улоге владара у таквом времену јер, како каже Стефан: „Стварност је, сама по себи, неупотребљива, Ђурђе... Без идеје о вишем смислу догађаја, њихова тежина се не може поднети. Како српски народ да настави и живи у овом апокалиптичком добу, ако нема идеју да учествује у једном узвишеном, божанском сценарију?" (Шеварлић 1995: 257) На владару је да, ако већ нема моћ да сачува државу, да очува *народну душу*, која ће „створити, поново, велику, слободну српску државу" (Шеварлић 1995: 257). Стефан Лазаревић је приказан као „политичар без илузија, потпуно свестан токова историје чији је учесник и будућности у коју ти токови воде његов народ, коме за преживљавање жели да остави у аманет легенду уместо државе" (Фрајнд 1995: 232). Он се у драми *Косово* јавља као младић који не може да схвати догађаје око њега, што ће се битно изменити у периоду непосредно након Лазареве смрти.

Владар који је пасиван према историјским догађајима у супротности је са Душаном, који се налази на владарској позицији у драми *Пропаст царства српскога*. Јунак који жуди за освајањима, који учествовање у очевом убиству назива *политичком нужношћу* и који одбацује и самог Бога јер му не даје потребну снагу, никако се не би могао уклопити у идеалну фигуру владара коју владари покушавају да формирају у овом циклусу. Душан је приказан као велики освајач чија снага копни, члан светородне лозе Немањића. Ипак, његов однос према Богу никако се не може уклопити у поглед једног верника. Он Богу нуди погодбу и тражи од њега да га ослободи Стефанове сени, која га прогони, и врати му снагу. Када му Бог не одговори, он смањује своје захтеве, спреман на проклетство да га сенка преминулог оца прогања, али не и да се одрекне могућности да осваја даље. Жеља за влашћу, за освајањем

је прејака. Писац га одређује и као посредног кривца за долазак Турака у Европу, јер су његова освајања натерала Византију да позове Турке у помоћ, не би ли очувала своју територију. Душан има визију велике земље, чији ће владар он бити. Ипак, писац не поштеђује ни властелу критике јер они су ти који одбијају да подрже цара зато што не желе да ни на који начин угрозе своје положаје. У епској традицији „сфери позитивних јунака припада само онај поданик који речима и чином потврђује беспоговорну послушност и оданост" (Самарџија 2008: 203). Душан је добар државник, јер кад пита: „Ко треба да представља бедем Европе, бедем који ће се испречити најезди са Истока?" (Шеварлић 1995: 37), открива да је свестан географског положаја Србије, која не може опстати ако властела буде гледала само своје интересе. Шеварлић у драми *Змај од Србије* користи се шекспировским решењем да се унутар драме јави још једна драма. У монолозима глумаца писац износи своје ставове о српском народу, држави и историји. Глумац који игра Бајазита изговара следеће речи: „Сем тога, синко, не гради се кућа на друму... Ви државу правите између чекића и наковања. Час је Запад чекић, а Исток наковањ, час обрнуто, а ви сте увек између... Несрећна судбина Балкана" (Шеварлић 1995: 222). Јасно је да Душанова одлука да ојача и уједини Србију по сваку цену није лош политички потез. Писац се, говорећи о судбини српског народа, приближава политичкој драми, па јунаци користе фразе које се често могу чути код политичара данашњице.

Шеварлић демистификује владаре лозе Немањић у целини, почев од Стефана Немање, чији долазак на власт Урош описује: „Који је подигао оружје на рођену браћу како би се домогао власти. Тако је, у ствари, почело. А кад лоше почне" (Шеварлић 1995: 45). Каталог злочина које су починили Немањићи да би дошли на престо наставља се. Једини изузетак представља сам Урош: „Ја сам наследник српског престола, госпођо! Последњи из крваве лозе Немањића! Први син који није убио, свргнуо или покушао да убије или свргне оца или брата, а то је лош знак, госпођо!" (Шеварлић 1995: 50) На први поглед, недостатак жудње за влашћу је оно што га издваја од предака, међутим, Урош открива да понекад има жељу да убије Душана, не би ли на тај начин прошао ритуал и постао прави владар. Ипак, идеја коју има о *друкчијој владавини*, оној која се заснива на слободи и срећи, није могућа, јер он до ње жели да дође силом: „Казнићу све који буду спречавали овај народ да иде путем среће. Ја ћу их приморати да буду срећни, то је моја света дужност!" (Шеварлић 1995: 55). Урош несвесно наставља Душанов начин владавине, једина разлика је у циљу – док Душан себе потврђује као великог владара на основу ратних победа и освојених територија, Урошу је потребно да величину свог умећа владања потврди у ономе што он види као срећу својих поданика.

Посебно занимљив у овој драми је лик Припца Хребељановића. Он је Урошев учитељ, који га подучава владавини. Идеални владар кога он описује је заправо владар какав ће постати његов син Лазар: „Из искуства се види да су у наше време велика дела чинили владаоци који су мало рачуна водили о датој речи и који су лукавством умели преварити људе, па су на крају,

побеђивали оне који су се ослањали на законитост" (Шеварлић 1995: 18–19). Ипак, рећи да се Лазар у драми *Косово* јавља као наследник српске круне, погрешно је. Последњи владар који има легитимно право на престо јесте Урош. Ово је још један велики раскорак који Шеварлић чини. Чак и Матија Бан, који у својој *Косовској трилогији* доводи на тренутак у питање легитимност Лазареве владавине, када описује Косовски бој он више то не чини. Шеварлић на сцену изводи све претенденте за српску круну, Лазар је само један од њих, чак и не доминантан. Када се уклоне идеје о издаји као разлогу за губитак боја, и одабиру царства небеског, наспрам земаљског, остаје чињеница да је Косовски бој за Србију представљао изгубљену битку. Писац чак и не инсистира на томе да је непријатељ бројнији, напротив, он Лазара одређује као кривца. Владар-мученик народне поезије постао је углађени властелин који све ради „са мером и дотојанством, како доликује нашем узвишеном владарском позиву" (Шеварлић 1995: 96), да би затим открио лице тиранина и варалице, који је спреман да свог најбољег војсковођу, Витомира, мучи и убије, не би ли остварио своје политичке планове. Као искусан манипулатор народом, Лазар увиђа да је потребно да се деси *народни препород,* не би ли се народ ујединио под његовом влашћу. Зато ће Витомир и бити жртвован. У разговору ова два јунака Лазар открива своје планове. Он увиђа да се „српска држава, нажалост, распала" (Шеварлић 1995: 102), али жели да он буде тај који ће је поново ујединити. Ипак, Лазар инсистира на *духовном* препороду народа. Витомир изражава чуђење јер: „Ако будемо војнички поражени, како можемо доживети духовни препород?" (Шеварлић 1995: 101). Витомир се јавља као глас разума који истиче стварне проблеме и тражи да се они реше, док Лазар, свестан да као први владар након светородне лозе мора да обезбеди идеолошку позадину своје владавине, инсистира на посебности српског народа, и њега, као њиховог представника: „Божанска варница је, дакле, у нама, и ако поседујемо моћ да је запалимо у пламен, тада ни звезде у својим путањама не могу осујетити наше напоре да достигнемо циљ својих стремљења. Зато се молим Господу Свевишњем да ме и даље води кроз циљ који је за мене и ову земљу одредио" (Шеварлић 1995: 106). Лазар јесте окренут идеологији, али само када служи његовим циљевима. Да не верује у оно што говори очигледно је јер не признаје да било ко други има право да заузме место владара српске државе. Уколико се упореди са Душаном, види се да остаје непрекинута линија умешних политичара.

Последња два владара која излазе на сцену Шеварлићевих драма јесу Милица и Стефан Лазаревић. Обоје настављају Лазарев модел владавине. Милица, уз помоћ патријарха, оптужује невиног Вука Бранковића да је издао на Косову. Она, формално, није владар, али се јавља као неко ко води државу док Стефан не буде спреман да је преузме. Неоспорна је њена туга, изражена у жељи да јој се супруг врати, али она успева да одигра нову улогу у којој се нашла. Лик Стефана Лазаревића већ је анализиран. Када преузме власт, он буну рудара гуши у крви. Обоје себи дају задатак да пронађу оправдање *за косовску кланицу*. Страдаће Вук Бранковић, јер, како Стефан истиче „Није

згодно преживети нарадну катастрофу, Ђурђе. То се не опрашта" (Шеварлић 1995: 225).

Епска традиција речи *владар* приписује одређене вредности – „владарска позиција није повлашћена и независна од високих моралних захтева, прописаних традицијом" (Самарџија 2008: 203). Реч *владар*, у том значењу, не може се користити за именовање јунака који се на тој функцији налазе у драмама Миладина Шеварлића. Они нису узвишени владари епске традиције, они су политичари који су се нашли на челу државе у времену када она губи свој суверенитет. Понашају као политичари, манипулишу народом не би ли остварили своје амбиције, али то јесте њихова права улога. На гледаоцу је да прихвати да своје национално одређење не може темељити на измишљеној прошлости. Зашто? Лик Витомира открива ову истину: „Ако твоје поразе будемо славили као победе, значи да нам ни у будућности победе нису потребне" (Шеварлић 2008: 107). Да би будућност постојала, прошлост се мора рационализовати, епска традиција посматрати као део историјске свести српског народа. Она је извор вредности, али не и образац који се мора понављати.

Идеја по којој је владар узвишени представник народа потпуно је изневерена у Шеварлићевим драмама са косовском тематиком. Владари које он изводи на сцену ни у чему нису изузетни, напротив, они прихватају да су грешни, а узвишеније циљеве чувају за народ. Борбе око власти, издаје, убиства, лажи... одувек су биле пратиоци владавине. Шеварлић, тиме што је представио владара као човека, и као таквог слабог, није изневерио историјску истину нити обешчатио важан период српске историје, већ показао да она није далека савременом човеку, како је легенда представља.

ЛИТЕРАТУРА

Велер 2002: Х. У. Велер, *Национализам: историја–форме–последице*, Нови Сад: Светови.

Велимировић 2013: Н. Велимировић, *Косово и Видовдан*, Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.

Ерчић 1974: В. Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, Београд: Институт за књижевност.

Јевтић 1992: А. Јевтић, *Свети Сава и Косовски завет*, Београд: Српска књижевна задруга.

Јовановић 1890: М. Јовановић, *Поглед на драмску литературу о Косову*, Београд: Краљевска српска академија, Глас XVIII.

Јовановић 2001: Р. Јовановић, Предговор, у: М. Шеварлић, *Изабране драме*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

Караџић 1977: В.С. Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. 2, Београд: Нолит.

Ковић 2014: М. Ковић, Знамења победе, узроци пораза: континуитета и дисконтинуитета српске историје, у: *Ка српском становишту*, Београд: Evro Giunti.

Ломпар 2008: М. Ломпар: *Његошево песништво*, Београд: Нолит/Беокњига.

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

Самарџић 1990: Р. Самарџић, *Косовско опредељење; историјски огледи*, Београд: Српска књижевна задруга.

Фрајнд 1989: М. Фрајнд, Прве драмске обраде легенде о Косовском бој у, у: *Косово у памћењу и стваралаштву*, Београд: *Расковник*, бр. 55–56, 221–232.

Фрајнд 1995: М. Фрајнд, Типови измене историјске истине у историјској драми и политичком позоришту, у: *Књижевност и историја*, Београд: Центар за научна истраживања САНУ, 227–234.

Шеварлић 1995: М. Шеварлић, *Српска трилогија*, Ниш: „БАТА".

Tamara M. Ljujic

RULER FIGURE IN KOSOVO CYCLE MILADIN SEVARLIC

(Summary)

This paper analyzes the selected Miladin Sevarlic's dramas to point to the significant shift in the ruler figure compared to the dramatic and epic tradition of the nineteenth century. Writer, playing with the genre of drama, motives taken from folk literature uses in a new way. Analyzing the changes that the writer brought in Kosovo legend, and bringing them to the dramas of the same themes emerged in the nineteenth century, when the dominant purpose of each is uplift of national spirit, examines the extent of changes national spirit had to undergo so the writer had the freedom to play with traditional values. Ruler figure, the prominent representative of the people, is the best shown by these changes, especially when it comes to the latest Nemanjices and duke Lazar, the most frequent dramatic heroes in Serbian literary tradition.

удк

Бошко Ј. СУВАЈЏИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

НАТУРАЛИЗАМ У ДРАМАМА ДРАГАНА ТОМИЋА**

Драмски писац Драган Томић први је добитник награде „Бранислав Нушић" Удружења драмских писаца Србије за драму *Раскршће* (1980). У драмску литературу ушао је силовито. *Раскршће* је имало изванредно успешан позоришни живот. Почетком осамдесетих година истовремено је играно у Љубљани (Местно гледалишће љубљанско), Београду (Југословенско драмско позориште), Крагујевцу, Шапцу, Мостару, Зајечару, Нишу и Приштини. И драма *Рукавице* са успехом је играна у више српских позоришта, као и у Паризу. За драму *Псећа кућица* добио је награду „Бранислав Нушић" за 1990. годину. Написао је још двадесетак драма које су већим делом објављене и игране.

Кључне речи: савремена српска драма, историјска драма, „црни талас", иронија, село.

Све четири најбоље Томићеве драме: *Раскршће*, *Рукавице*, *Псећа кућица* и *Слава* тематизују неподношљиву устајалост живота у српском послератном друштву у 20. веку, инертност комунистичког друштвеног система и корумпираност власти. У драмским текстовима чија се поетика поклапа са продором „стварносне прозе" у српску књижевност 20. века, као и са појавом тзв. „црног таласа" у српској кинематографији, у огољеном, реалистичком стилском проседеу смењују се осећања друштвеног песимизма и наде, питања животне безизлазности и могућности изласка тзв. „малог човека" из вечног круга патње, страдања и понижења у савременој Србији.

Представљање животне реалности у Томићевим драмама у непосредној је вези са натуралистичким елементима обликовања књижевног дела. Оно је сирово и жестоко, набијено до границе прскања, брутално. Друштво је описано у гротескној стилизацији, са грубим натуралистичким елементима, улично-крвавим исечцима стварности и раскомаданим фрагментима људскости. Драмски јунак је у жестоком сукобу са другим људима и са самим

* bosko@fil.bg.ac.rs

** Ова студија је настала као резултат рада на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду" (бр. 178011) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

собом, унапред предодређен на губитак и пораз. Доживљај распада и расула пресликава се са социјалног окружења на породични миље. Подстицај за трагички расплет најчешће долази споља, али се истинске демонске и атавистичке снаге ослобађају изнутра, из најскривенијих простора људске душе.

Драган Томић је мајстор драмског дијалога. Из прецизних, живих и животних дијалога, психолошки продубљених, са колоквијалним речником јунака и експлозивним набојима емоција, проистиче неизбежан конфликт његових јунака са светом и друштвеним поретком.

Један од највећих квалитета Томићеве драме јесте језик његових јунака. Савремен, актуелан, жив језик и уверљиво сучељени ставови и аргументи, страсти и амбиције јунака. У целини, Томићево писање одликује јасноћа, згуснутост казивања, те изузетна експресивност у приказивању сукоба и порива за те сукобе.

У Томићевим драмама поред вербалног упечатљив је и невербални код. Невербално у обликовању Томићевих јунака упућује на на миље сеоских крчми и радничких предграђа, атмосферу сиротиње и беде. Одређени тип невербалног понашања, које легитимно укључује псовку, увреду, физичко насиље и склоност ка малтретирању саговорника, пластично указује на социокултурни миље у коме се такво понашање легитимише као друштвено прихватљиво и пожељно.

У драмским текстовима Драгана Томића упадљиво се истиче бруталан и неподаштавајући однос његових (анти)јунака према женама. Посебно ако се Жени, која поседује тајну рађања и стварања новог живота, у породичном окружењу припише бездетност. Јаловост је казна коју жена трпи много теже од свих облика насиља и понижавања у породици.

У патријархалној култури, у традицијској слици света женино место је у кући. Она представља окосницу породичног живота. Али чак ни она не може у драмама Драгана Томића да заустави процес распадања у том дезоријентисаном свету који се вртоглаво урушава, осипа и растаче.

Страст у Томићевим драмама поседује готово физичку снагу и чулну опипљивост. Жеља за влашћу, новцем и моћи слепо влада јунаком, она га контролише и претвара у слабо, опасно и покварено биће, спремно на све како би задовољило своје себичне нагоне и прохтеве.

Свет који Томић приказује, у складу са социокултурним контекстом, свет је губитника, маргиналаца. Истовремено, у том свету постоји неписана, јасна хијерархија, која се огледа у начину друштвеног опхођења и прописаним обрасцима понашања у социјално маргинализованој заједници људи.

Томићева позорница је јавна, улична светковина вербалне жаргонске гозбе, са раскошним инвентаром невербалних радњи, гестова, физичких сукоба. Његов театар је стално поприште секса, насиља и жестоких испољавања емоција, у коме су садржани сви кључни елементи Србије – света у малом.

Посебно је у Томићевим драмама важна употреба тзв. деиктичких гестова, који имају драматуршку функцију оживљавања радње. Јунаци се испољавају дијалозима и монолозима, али и одређеним гестовима и мимиком.

Значајна пажња је у драмама Драгана Томића посвећена друштвено-политичким и идеолошким околностима које обликују човекову судбину. Пре свега се мисли на комунистичку идеологију и социјалистички друштвени систем.

Томићеве драме говоре о сировом, исконском животу, о снажним страстима и мржњама, о племенитим људима и аутентичним антијунацима. Људима са социјалне маргине, етички неизграђеним, равнодушним према судбинама других људи, а често и према сопственој судбини.

Јунаци Томићевих драма, попут Миодрага Тадића, Вука Поповића, Милке Рогић и Ненада Дрена суштински афирмишу живот. Жилави и снажни, они се селе из рата у рат, из несреће у несрећу, из погибије у погибију, при чему им је мир много пута гори него рат. Они не могу да се обнове и васпоставе из себе самих, да се осове у вертикалу сопствене традиције, предака, културног модела, језика. Искорењени и раскорењени, они су ипак, сугерише драмски писац, неуништиви и вечни. Као што је вечна и Србија. Понизна и снисходљива, она је истовремено и драмски величанствена, и узвишено трагична, и величанствено слободоумна, и прометејски непокорна.

Раскршће је жестока, сурова прича о распаду патријархалне породице у српском селу после Другог светског рата. Политички подтекст, генерацијски сукоб између родитеља и деце, сељачке заљевице око земље и међе, културолошки јаз између села и града, све су то тематски рукавци ове изузетно динамичне, страсне и емоцијама натопљене натуралистичке драме Драгана Томића.

Раскршће представља једно од изузетно важних симбола у митолошко-магијском смислу. Митопоетски модел света референтан је за драмски текст, будући да представља „јако место" у сеоској патријархалној култури, простор у коме се одигравају све важне ствари за сеоску заједницу. Народна веровања о раскршћима као магијско-култним местима, проистекла из митског наслеђа и потиснутих слојева народне културне баштине, транспонована су у текст драме као симболична тачка „спајања и радвајања путева", тачка растанка и удаљавања:

> Драма *Раскршће* већ својим симболичним насловом показује на могућности које сваком намернику пружа место одакле се гранају путеви у разним правцима. Драган Томић нам својом драмом доказује да се могућности одласка подразумевају, али да је далеко теже остати у месту, у породици која је изнутра разједена мржњом којој се не знају разлози, у савременој сеоској породици у којој је инат основни мотив покретач али и критеријум припадништва породици. [...] Мржња, инат и нека необична привржености драмских јунака Тадића су константе Томићеве драме које одређују оквире, психолошке профиле ликова и домете саме драме (Путник 2007: 341–342).

Драма почиње сукобом бивших бораца око места на надгробним споменицима. Драган је пример комунистичког функционера који својим бившим саборцима не оставља право ни на успомену, ни на ратне заслуге, па ни на гроб.

У селу у коме народне хероје после револуције скидају са споменика, а вредне домаћине гуле као кулаке каматама и откупима, све је изврнуто на

наличје. Љубав се претвара у страст, страст у мржњу, мржња у освету, освета у убиство.

Раскршће је митско место. Сваки крак овог крстоликог сеоског средишта представља једну (не)остварену могућност, (не)реализовани одлазак, (не)дочекани повратак.

Нема у овим заједницама, сугерише писац, покајања ни опроста. Све речено и учињено пресудно одређује и обавезује. Нема разумевања за погрешке нити оправдања за заблуде. Отац ће, тако, отерати своју мезимицу ћерку, трудну, са кућног прага, због тога што се загледала у момка са чијим оцем је у завади.

Сукоби и неспоразуми у овој средини нису новост. Они су само наставак ко зна када и из којих разлога започетих гложења и неразумевања, мржње и зависти, сплетки и опадања. Млади наслеђују старе спорове и започињу нове. Из тог зачараног круга нема излаза.

Томић воли своје јунаке. Такве какви су, загуљени и бандоглави. Лирски је потресно исказано свакодневно одлажење на раскршће Миодрага Тадића да тамо сатима чека на долазак своје деце коју је претходно сам истерао из куће. Љубав коју ови поносити и племенити људи у бити поседују неће исказати вербално, већ у најдубљем, најтрагичнијем гесту античке дубине.

Ипак, јунаци Томићевих драма никада неће никоме понудити опрост нити покајање. Реч је реч, и она се држи до краја, ма како погубне последице изазвала. Нема повратка, нема исправљања, човек је громада која живи само као целина.

Инспирацију за своје драмско стваралаштво Драган Томић проналази у историји, литератури, филму, али пре свега у свакодневици. Томић је провокативан аутор. Он на различите начине проблематизује друштвене вредности, књижевне ауторитете, драмску традицију. У средишту интересовања драмског писца Драгана Томића је питање идентитета. Личног, националног, друштвеног. Ово се питање поставља независно од конкретног друштвеноисторијског, политичког, идеолошког контекста. Или из њега проистиче:

> Драган Томић је писац који има изразит смисао за савременост. Његов осећај да се определи за тему која се итекако тиче данашњег гледаоца можемо одредити као ретку способност коју најчешће називамо даром. Иако се многима може учинити да одабир теме спада у лакше послове приликом писања драме, драматуршка читалачка пракса неумољиво нас уверава да није баш тако. То је разлог више да ценимо овај Томићев, слободно бисмо рекли – дар. У обема драмама миграцијске проблеме проналазимо као средишне. Исконска човекова тескоба је та која га нагони да крене 'трбухом за крухом', да се сели из једне сиромашније, у другу богатију средину, из онога где је у оно где мисли да ће му бити боље. У *Раскршћу* пратимо кретање људи из села у град, у *Рукавицама* се сусрећемо са запитаношћу коју поставља пред нас сплет дилема економске емиграције (Душан Ч. Јовановић, „У дослуху са савременошћу", 157).

Несрећна животна искуства у беди и сиромаштву представљају мотивацију поступака свих јунака Томићеве драме *Рукавице*.

Проблеми неостварене љубави, жеља да се јунак измести са маргине и доспе у средиште друштвених токова умножавају се у низ вешто вођених драмских заплета. Сам простор у коме се одвија драмска радња симболично

упућује на живот који представља сурогат живота. Нахерена кућица која се ослања на комшијско здање, па се фекалије симболично и дословно сливају на главе укућана.

У драми *Рукавице* Томић користи елементе филмске технике, почев од резова и смењивања драмских призора, преко „зумирања" појединих ситуација, физичких сукоба, обрачуна, све до елемената класичног трилера који се полако откривају током развоја радње. Милкин и Ратков отац, убијен у њиховој младости, мајка која је певањем и продајом тела одржала породицу, деца која су у младости тукла мајку и сл. Драма обилује сценама сировог, огољеног насиља и жестоких, филмских сцена. Истовремено, Милкин одлазак у иностранство, прича о Грофици, о криминалу, мафији, исцениранoj смрти Бубета Крље, прича је о горкој судбини гастарбајтера у суровом западном свету, у коме јунаци губе било какве илузије и идеале, пропадају и тону у криминал, постајући лак плен за разне перверзњаке и манијаке.

Беле, упадљиве рукавице које Милка носи симболизују духовно и физичко утамничење, али и окајавање греха, потребу за духовним прочишћењем. Оне су истовремено страшни реквизит мафијашких потраживања, биолошко оружје, средство утеривања дугова, симбол ропства. Окови које човек носи могу се скинути само ако здере и огули сопствену кожу, испод које се помаља безоблична крвава смеса, спржено месо и живци.

У тематско-мотивском смислу, неколико кључних догађаја могу се издвојити у композицији самог дела. Повратак заблуделе ћерке („разметнога сина") Милке Рогић из иностранства, на прославу петогодишњице матуре, који уствари представља покушај бекства из криминогене средине, сумњивих послова и опасних веза. Наравно, бекство није могуће. Јунакиња ће затећи исту онакву средину какву је оставила. Мајка Стана која, на ивици промискуитета, као кафанска певаљка обезбеђује средства за живот породице. Пријатељ Здравко, безнадежно заљубљен у Стану. Брат Ратко, студент медицине, неуспешни рок музичар и згубидан. Мирољуб Дикић Бубе, чувени бек Бубе Крља, Милкин муж и макро, који је после исцениране смрти прогони како би изравнали рачуне. И посебно, Грофица Лидија Ивановна, старица од сто шеснаест година, која је познавала Толстоја, уствари перверзни манијак од 30 година, син чувеног милијардера, хермафродит, који влада својим царством тако што својим потчињенима ставља рукавице са специјалним лепком, биолошким, које могу да се скину једино ако се робље врати своме господару. То, са вирусима и биолошким оружјем, такође је антиципација Драгана Томића пре свих прича о „сиди" и другим хемијским и биолошким агенсима. Грофица је мушкарац, тачније хермафродит, хомосексуалац, фашиста и манијак, обележен кукастим крстом као симболичким амблемом.

Београд у коме се радња збива није град светлости, већ предграђе блата и прљавштине, уџерица света. Нема у односима међу људима у овом паклу ни трунке илузије, доброте, или пак наде. Нема никакве забране нити табуа.

Везана белим рукавицама, унакажена, Милка једино што жели јесте да скине окове, да се ослободи ланаца и да докаже себи и другима како су јој руке чисте. На крају јој, у потресној сцени, брат љушти ножем рукавице и

дере кожу. Коначно је чиста. Да ли и слободна, на читаоцу/гледаоцу је да наслути.

Политички подтекст знатно је наглашенији у драмама *Псећа кућица* и *Слава*. *Псећа кућица* из 1989. године тематизује „године заплета" у бившој Југославији, односно почетак сепаратистичког дивљања и насиља над Србима на Косову и Метохији, које је представљало увод у трагичне догађаје у наредној деценији. О историчности догађаја који су послужили као основица драме Драган Томић у дидаскалијама пише следеће: „Догодило се у једном селу недалеко од Приштине. Личности су измишљене, а судбине стварне."

Сам идеолошко-политички подтекст драме представљен је поново кроз призму породичних односа и личних драма. Посебно је истакнут процес кидања комшијских односа, рођачких веза и кумовских спона међу припадницима различитих националних заједница, под притиском објективних спољашњих нужности и датости. Најтрагичнија је судбина деце.

Изузетно убедљив и непосредан драмски почетак упућује на страшну драму која ће задесити Србе на Косову и Метохији и резултирати нечовечним тортурама и шиканирањем деце, стараца и одраслих. Основни разлог те тортуре је национална припадност. Крв, коју је Вук, ветеринар, симболички унео у кућу на почетку драме покуљаће са свих страна до краја драме, шикљаће из убистава и самоубистава силованих девојчица, осрамоћених очева, два пута убијених мајки, понижених кумова, изневерених идеала, порушених снова. Власт је, као и обично, оличена у покваренim и корумпираним политичарима, који само доприносе да страшна трагедија добије баналне, тривијалне оквире.

У Томићевој драми човек живи од сећања. Од сећања на бол. Од бола:

> *Псећа кућица* Драгана Томића јесте драма о болу. О његовој генези: рађању бола, детињству, раној младости, сазревању у старости. Нажалост не о болу који умире, већ наставља да траје, ту негде живи у нама, као саставни део нашег бића, сећања и духа; као део сваке живе ћелије нашег организма...
>
> Томићев свет који нестаје јесте свет српског народа на Косову и Метохији. Ова драма (а, заправо, жанровски најприближнија једној, такође нестајућој драмској форми – трагедији) доживљава судбину многих књижевних дела, или уметничких дела уопште, које антиципирају будућност. Написана пре дванаестак година, у време када је мало ко од нас наслућивао тако брз и крвав распад бивше Југославије, а, поготово, када је мало ко од нас веровао (или није желео да поверује) у такво трагично исходиште вишевековног присуства српског народа на Косову и Метохији – за своје доба, *Псећа кућица* дошла је прерано. (Ђаја 2001: 253)

Трагичну судбину драмског јунака Томићеве реалистичке визије живота посебно потресно тематизује лик Вукове жене Иване, професорке математике. Два пута прогнана, избегла из Горанове *Јаме*, са Баније, из ужаса, да се досели у друге *јаме*, и друге ужасе. Два пута сироче. Један рат јој је одузео родитеље, други потомке. Без живота и без биографије. Онда када су је убили и обесили за крошњу дрвета, она је већ била мртва. Убијено је трупло, човек је нестао пре тога.

Ивана у ствари и не излази из псеће кућице где су је као малу сакрили како би јој сачували живот. Живот на Косову и Метохији, у псећој кућици, представља трагедију готово античких размера. Ово је једна од најбољих

драма у нас написана о страшној судбини Срба на Косову, разапетих између светиње прадедовских огњишта и немогућности да се очувају достојанство, имање, сигурност, породица, па ни голи, биолошки опстанак. Ово је драма која не штеди никога. Ни Албанце, нити српске политичаре који драму користе како би убирали одређене политичке поене, нити Београд који лагодно ћути.

У времену када је написана, Томићева драма је антиципирала догађаје. Нико није могао наслутити да ће они бити тако сурови и да ће надмашити све могућности да се замисли ужас.

Као њен заштитник, у складу са патријархалном сликом света, муж ће Ивани саветовати да се одсели у Америку, како би избегла из ових балканских казамата. Али, она те казамате носи у себи и са собом, ма куда да пође. Отуда за њу нема спаса ни у „туђој Америци" ни у „својој Србији".

Убедљивост Томићеве драме, међутим, није у њеној идеолошко-политичкој позадини нити у идејној равни. Томић, као искусан драмски писац, згуснутим, сведеним изразом, лишеним патетике и моралног просуђивања, вешто сплиће нити драмске радње у једно драматуршко језгро. Уз повремене фактографске натрухе (демонстрације албанских студената и ученика у Приштини, удес Мартиновића, одлазак Срба у Београд и сл.), тек да се не изгуби аутентичност радње и историјска убедљивост дела, Томић изванредно психолошки карактеризује и аналитички огољује своје ликове. До сржи, до суштине, до корена бола.

Вук Поповић, широк, отворен, радан и племенит човек, домаћин, од закона и адета, који је вођен основном идејом да очува прадедовско огњиште, и да не изгуби породицу. До краја драме изгубиће и једно и друго. Али ће људскост сачувати, без обзира на сва искушења. Бериша, инспектор, Вуков пријатељ из младости, Шиптар који је „мешане крви", од оца Албанца и мајке Српкиње, и који је стога принуђен да се доказује и једнима и другима. Без успеха: увек ће бити издајник и једнима и другима. Прича о младости, о пријатељству које неће јер не може издржати проверу времена, о томе колико је човекова судбина на овоме свету препуна јада. Бериша неће одолети, али неће постати ни нечовек. Извршавајући неизвршиво, он ће ипак сачувати зрнце људскости у себи. Петар, једноставан и стамен, црн, као земља коју обделава. Нема ничега притајеног нити потуљеног у овом скромном, поштеном тежаку. Можда је зато његова судбина и најтежа. Јеврем, на крају. Лицемеран и префриган, ипак није до краја изведен као негативан лик.

Томићева драма је жестока и поштена. Она не мрзи и не осуђује. Ни Јеврема, ни Беришу. Она опомиње и прориче. Можда је један од најубедљивијих ликова у драми лик пророчице Мусете, сумасишавше старице неодређених и неодредивих година, потомка колико кнегиње Милице, толико и Есад-аге турскога, која наговештава, у есхатолошком смислу, последње време. Време које већ увелико живимо.

Слава је можда најмрачнији Томићев комад, који задире дубоко и сече жестоко, не штедећи никога. Написан деведесетих година, у времену страшног грађанског рата у бившој Југославији, он храбро прича актуелну и поз-

нату причу о генералском сину, Команданту Српске гарде, Голубу Дрену, о његовом оцу, моћном и утицајном генералу Димитрију Дрену, који је на самрти, и синовцу Ненаду, који се налази до краја поред дединог узглавља. Генеалогија породице Дрен прати причу о распаду социјалистичке Југославије и о страшним последицама које је овај распад донео.

Од наговештавања југословенске драме у визионарској *Псећој кућици*, до урањања у најстрашнији вртлог ратних збивања и злочина, али и херојства и жртвовања у макабристичкој *Слави*, Драган Томић се храбро суочава са најтрауматичнијим догађајима нашег доба и најтежим питањима нашег националног опстанка. Но, и овде, не маше се тезама нити прокламацијама, не остаје се на општој слици нити на било каквој огољеној идеолошкој замисли. Прати се, готово крлежијански, генеалогија српске породице Дрен, откривају се тајне и трауме, исијавају страшни таласи негативне енергије и узајамних сукоба и оптужби. Радња драме одиграва се у току једне вечери, у којој се прати завршни чин умирања генерала Димитрија Дрена. Голуб Дрен, страшни командант Српске гарде, познати европски криминалац, долази да сахрани свога оца под изговором да се враћа кући да прослави славу. Слава тако постаје погреб и бдење поред покојника, а литургијско подсећање на заслужне претке прилика да се јунаци са њима разрачунају. Ненад, Голубов синовац, истовремено је и његов антипод. Атмосфера је препознатљива: хајка западних медија, дилема: ратни хероји или зликовци, ратнохушкачки медији и атрактивне ТВ водитељке, људски живот који не вреди готово ништа, мржња и расуло. Докторка Весна, која се брине о генералу, истовремено је пример особе из мешовитог брака, која у њему не може да опстане под притиском спољашњих страшних збивања и раслојавања некада заједничке историје, државе, вредности.

Драмски писац Драган Томић има храбрости да се суочи са најнеуралгичнијим темама наше стварности. Он се не опредељује. Приказује живот какав памтимо. Живот пун ратне реторике и страшних суноврата људскости, медијских злоупотреба, ратних и антиратних профитера, хероја и злочинаца, убица и жртава.

Драган Томић у својим драмама сведочи о једном времену. Време је, с друге стране, сведок чудесној виталности његових драма, које су још увек актуелне и свеже, и после дугог низа година од када су написане и извођене на престижним сценама српског позоришта.

ЛИТЕРАТУРА

Ђаја 2001: А. Ђаја, Поговор, *Савремена српска драма*, књ. 12, Београд: Удружење драмских писаца Србије/Позоиште „Модерна гаража”/КПЗ Београд.

Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.

Марјановић 2000: П. Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Београд: Факултет драмских уметности.

Поповић 2000: З. Р. Поповић, Калеидоскоп времена, у: *Савремена српска драма*, књ. 9, Београд: Удружење драмских писаца Србије/Позориште „Модерна гаража”/КПЗ Београд, 293–303.

Путник 2007: Р. Путник, Поговор, у: *Савремена српска драма*, књ. 29, Београд: Удружење драмских писаца Србије/Позориште „Модерна гаража”/КПЗ Београд, 339–345.

Селенић 1977: С. Селенић, *Антологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ.

Сонди 2008: П. Сонди, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus.

Станисављевић 2006: М. Станисављевић, *Епика и драма*, Београд: Republica Informatica.

Сувајџић 2010: Б. Сувајџић, *Дновиде воде (Фолклорни елементи у српској књижевности)*, Orpheus/Нови Сад: Нови Сад/Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји*. Нови Сад/Прометеј, Београд/Институт за књижевност и уметност.

Бошко Ј. Сувайджич

НАТУРАЛИЗАМ В ПЬЕСАХ ДРАГАНА ТОМИЧА

(Резюме)

Драматический писатель Драган Томич является первым лауреатом премии „Бранислав Нушич”, которую ему присудил Союз драматических писателей Сербии за пьесу „Перекресток” (1980). Томич был наватором в жанре драмы. Пьесп „Перекресток” имела большой успех в театрах. В начале восьмидесятых данная пьеса ставилась в Любляне (*Местный театр в Любляне*), в Белграде (ЮДП), Крагуеваце, Шабаце, Мостаре, Заечаре, Нише и Приштине. Пьеса „Перчатки” пользовалась успехом в нескольких сербских театрах, а также она была поставлена в Париже. За пьесу „Собачья будка” Томичу была присуждена премия „Бранислав Нушич” в 1990 году. Томич написал еще приблизительно двадцать пьес, большая часть из которых была опубликована и ставилась в театрах.

821.163.41.09-2 Симовић, Љ.

Ливија Д. ЕКМЕЧИЋ*
Докторанд на Филолошком факултету
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У ДРАМИ *ХАСАНАГИНИЦА* ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

Овим радом желимо да покажемо на који начин Симовић спаја елементе патријархалног и модерног света у драми *Хасанагиница*. Ти елементи чине својеврстан укрштај, а он се налази у основи обликовања ликова, њихових поступака, обликовања драмске радње и језика драмског дела. На тај начин ствара се модерно драмско дело у коме однос модерног и традиционалног поимања света заузима повлашћено место.

Кључне речи: патријархално, модерно, *Хасанагиница*, Љубомир Симовић, поглед на свет, лик Бега Пинторовића, Луиђи Пирандело.

Спој традиционалног[1] и савременог у драми која за подтекст има усмену баладу, а настаје у двадесетоме веку природан је и очекиван укрштај. Међутим, начин на који се елементи два различита књижевна тока спајају да би створили један кохерентан и аутентичан текст представља специфичност Симовићеве драме *Хасанагиница.* Укрштај о коме је реч појављује се и на микро и на макро плану дела, а често није тако једноставно уочљив. Наиме, реч је о томе, када говоримо о макро плану дела, да се укрштај налази и у самој структури дела и да он условљава жанровску припадност Симовићеве драме. С друге стране, на споју традиционалних елемената и модерног поимања света настају ликови и њихови дијалози, чиме свет драме *Хасанагиница* постаје један од оних светова у коме су неопходне јасно видљиве универзалне вредности, јер једино на њима овај необични свет може да почива.

Свеобухватна анализа укрштаја традиционалних и модерних елемената у Симовићевој *Хасанагиници* захтева детаљно тумачење целог дела, због чега ћемо се овом приликом осврнути само на два, односно три поља тог укрштаја: на поглед на свет, на јунаке (од којих смо одабрали да пишемо о Бегу

* livijaekmecic@yahoo.com

[1] Под појмом традиционално у овом раду подразумевамо само оне елементе који су део српске усмене књижевности и патријархалног друштва. Односно, појам традиционално користимо у ужем значењу од оног које тај појам може имати када се говори о књижевности и књижевном наслеђу на нивоу светске литературе.

Пинторовићу, јер се на примеру сваког појединачног јунака спој остварује на различит начин), и једним делом скренућемо пажњу на специфичности језика Симовићеве драме. Да бисмо показали где је корен настанка споја о коме је реч, важно је започети анализу на макро плану јер се управо на овом нивоу драме налазе они елементи који усмеравају жанровски правац драме, али и начин на који ће се обликовати ликови, па и сама радња. Макро план на коме је тај спој првобитно утврђен налази се заправо изван самога дела, а реч је о погледу на свет.

Важност драмског погледа на свет, његову функцију и сам формални настанак осветлио је Ђерђ Лукач у књизи *Историја развоја модерне драме*. Он нам указује на то да је сама природа драме као књижевне врсте, с једне стране, и природа драме као позоришног комада, с друге стране, оно што условљава важност погледа на свет: „Заснованост на погледу је формална последица каузалне структуре драме" (Лукач 1978: 33). Дијалектичка природа драмскога текста поставља јасне захтеве у вези са елементима драмскога текста: јунаком, радњом, догађајем и погледом на свет, јер се од свих елемената захтева целовитост, у смислу завршености и заокружености, и есенцијалност. Због целовитости, догађај који се приказује мора у себи садржати све могућности, што је условљено универзалношћу, а она проистиче из заокружености.

> Потпуно промишљање свих могућности и дословно спровођење те борбе може само дати драми затвореност коју захтева форма. И јасно, то промишљање, будући да је реч о борби, о антиномијама, једино се може замислити у апстрактној, дијалектичкој форми. Ту дијалектичку целовитост може дати, исто као и крајње узроке које захтева каузалност, једино поглед на свет. С овога гледишта, поглед на свет исто је тако пресудан, конструктиван, формалан захтев драме као што је био код каузалности. [...] Поглед на свет, који чини основу драме, тако је садржински апстрактан и дијалектичан, док се драма формом томе супротставља; само *a priori* драме не може у њој нигде добити непосредну улогу, па ипак – иманентно – мора да се налази у сваком њеном најмањем делићу (Лукач 1978: 35).

Као што видимо поглед на свет у драми пресудно утиче на обликовање драмскога текста јер је у основи драмскога света који се појављује у делу. Односно, драмски поглед на свет је захтеван самом природом драме као књижевне врсте. „Крајњи захтев форме универзалности драме је да основа њене стилизације буде поглед на свет, дакле нешто што предходи појму конкретне драме, што је изван драме, ако свет драме узмемо у ужем значењу" (Лукач 1978: 35). У Симовићевом првенцу он почива на укрштају оних елемената који су карактеристични за патријархално поимање света, с једне стране, и елемената који образују савремено – политичко друштво и савременог драмског јунака, односно човека двадесетога века, што ће рећи да на поглед на свет у драми, о којој говоримо, пресудно утичу савремено друштво и филозофски системи који то друштво снажно обележавају. Када узмемо у обзир да је поглед на свет формиран на основу два различита друштвена система патријархалног и савременог, уочавамо да се у самом погледу на свет комбинују елементи који ће формирати драмски конфликт. Наиме, ако с једне стране имамо патријархално друштво, које је дубоко уткано у усмено стваралаштво,

а с друге стране, политичко – модерно друштво у коме су традиционалне вредности (част, поштење, обзир према другом човеку, његовим потребама и сл.) изгубиле свој значај и у коме влада лични интерес, могли бисмо помислити да писац ствара гротеску спајајући ове, наизглед неспојиве елементе. Међутим, ствар није тако једноставна јер Љубомир Симовић ствара једну озбиљну драму у ужем смислу у којој се јавља жанровски синкретизам, изазван управо оваквим образовањем драмског погледа на свет. Необично формиран поглед на свет у драми утиче на обликовање драмских протагониста. Управо на пољу ликова наш писац је вешто постигао да његово дело опстане као чврста, озбиљна драма, која се бави питањима савременог човека и његовом могућношћу да остане веран оним принципима који га детерминишу. Говорећи речником егзистенцијалистичке филозофије, реч је о човековој могућности да се детерминише својим изборима и о последицама таквих избора у друштву у коме се вредности процењују кроз политичку или неку другу корист.

Поглед на свет какав обликује Симовићеву *Хасанагиницу* има за последицу затвореност ликова, који управо због своје херметичности долазе у сукоб, а он ће имати трагичке последице. Односно, овакво уобличење ликова узрок је за њихова међусобна неразумевања на елементарном нивоу. Када анализирамо однос три најважнија лика: Хасанагиницу, Хасанагу и Бега Пинторовића, видимо да се они међусобно уопште не разумеју и да њихови ретки дијалози изгледају, заправо, као наизменично говорени монолози. Неразумевање међу ликовима је посебно важан феномен у драми, јер, као што видимо, произилази из обликовања самих ликова. Такође, оно припада пољу савременог друштва због чега је честа тематика модерне драме. Тиме се за овако изузетно важан феномен обезбеђује легитимност са две различите стране: са поља структуре грађења ликова и са поља природе драмскога жанра.

У сваком лику драме *Хасанагиница* спој традиционалног и савременог остварен је на нов, оригиналан начин. У неким ликовима преовладава традиционално, док у другим примат има модерно. Тиме се на плану ликова спој традиционалног и модерног остварује на два нивоа; у самим ликовима тј. на микроплану ликова и на макро плану ликова – где узимамо у обзир све ликове драме заједно. Међутим, у најважнијим протагонистима драме овај спој остварен је тако да се у сваком од њих издваја по нешто универзално, самим тим, блиско и патријархалном и савременом свету. Тако се особине иманентне човеку и његовој природи, показују као нешто лако уклопиво, али тешко распознатљиво. Универзалност о којој је реч, а уз њу и једноставност условљене су и природом драме као књижевне врсте, што нам сугерише и Ђерђ Лукач: „Будући да јој је циљ деловање на масу, драма изражава примитивнија, мање профињена и сложена осећања него друге књижевне врсте, па ипак је најапстрактнија међу њима и најближа филозофији. Суштина њеног деловања: уз непосредну помоћ симбола широке масе постају свесне најдубљих животних проблема" (Лукач 1978: 37). На основу наведених Лукачевих запажања, а у контексту конкретног дела *Хасанагиница*, закључујемо да

се у основи споја традиционалног и савременог налазе они елементи који су најпримарнији човеку и његовом постојању. Оно што је универзално у ликовима Хасанагинице, аге и бега припада њиховим интимним бићима и дубоко је скривено у њима самима, а то су: страх, љубомора, завист, зло и љубав.

С обзиром на карактеристике Симовићеве *Хасанагинце*, о којима овом приликом нећемо говорити (али које су предмет наших других истраживања), иако тешко жанровски одредива, ово је драма у којој се на специфичан начин преплићу елементи политичке драме, друштвене драме и психолошко-лирске драме. За Бега Пинторовића и Хасанагу најчешће се везују, бар формално, елементи политичке драме. То је посебно важно код Бега Пинторовића који сваку реч и сваки гест тумачи једино кроз политику. Он је сасвим природно у драми какву пише Симовић постао политички снажно одређена фигура, што заправо има корене у балади у којој је он јака друштвена фигура. Његов положај у балади желимо да осветлимо преко анализе односа Бега Пинторовића и саме Хасанагинице. Наиме, у литератури је већ примећено да у балади постоје три обраћања Хасанагинице брату, која, како закључује Хатиџа Крњевић, показују три различита тренутка непосредне радње и три стања главне јунакиње, од емотивног стања, преко страха до потпуног помирења са својом судбином[2]. Међутим, у сагледавању односа међу ликовима у балади, а најпре у осветљавању наведена два лика, три сусрета су од кључне важности. Повод првог сусрета у балади једнак је ономе у драми, а то је да је жена отерана и да по њу долази брат. Ситуација је јавна, а то је за баладу нарочито важно, јер у јавном – друштвеном иступању жена као што је Хасанагиница може да покаже једино своје дрштвено биће. Дијалог брата и сестре том приликом готово је шифрован: „Да мој брате, велике срамоте – / гдје ме шаље од петоро дјеце! / Беже мучи, ништа не говори, / већ се маша у џепе свионе, / и вади јој књигу опрошћења / да узимље потпуно вјенчање" (Караџић 1977: 351). Она се брату обраћа на друштвеној равни и он на тој равни уме да одговори – срамоте нема. Међутим, у друга два обраћања, која се одигравају у простору дома, што представља сигуран простор, бегу се обраћа Хасанагиничино приватно биће. Једнодимензионални Бег Пинторовић (у балади) не разуме овај језик и на њега не одговара, односно при њеном трећем обраћању, он, иако преноси поруку, не разуме њено стварно значење.

На овај начин сагледана, три сусрета брата и сестре осветљавају бега у балади као снажно друштвено биће, односно показано је да он има једино друштвено биће из којег израста Симовићев Бег Пинторовић – снажна политичка фигура. Ово је један од примера како Љубомир Симовић узима конкретне елементе баладе које уграђује у модерну драму у којој они неминовно бивају надграђени. Бег Пинторовић изашао је пред нас као готова и снажна политичка фигура, коју други јунаци посматрају искључиво као протагонисту чија перцепција догађаја увек има политички контекст. Да је то тако, иако није експлицитно показано на почетку, видимо и у сцени када Бег Пинторовић долази по Хасанагиницу. Њему се за помоћ обраћа мајка Хасанагина,

[2] Више о томе у: Крњевић 1980: 100.

дакле мајка његовог, у том тренутку, највећег непријатеља: „Хоћу да те питам / можеш ли да нам помогнеш. / Можда је теби спас у рукама" (Симовић 2008: 37). Наведене речи осветљавају моћ Бега Пинторовића, која иде дотле да може одређивати судбине других јунака драме. Међутим, уместо спаса, у његовим рукама је својеврсна дозвола за игру која следи. Тиме Бег Пинторовић добија улогу онога који ће бесповратно усмерити даљи ток драмске радње и истовремено улогу режисера игре са страшним последицама, а чија ће мотивација, уместо очекиване политичке, бити на пољу једне универзалне људске карактеристике.

Слику бегове личности писац је осветлио из два угла: спољашњег и унутрашњег. У дијалогу Хасанаге и Јусуфа можемо сазнати на који начин остали ликови драме виде бега, док је у Пинторовићевом монологу приказан један мање очекивани бег. Стрепећи од беговог избора младожење, Јусуф, политички саветник, Хасанагу упозорава: „Какав му је камен у темељу, / то ти још не знаш. / Знаћеш кад видиш ко ће јој бити муж. / Бег себи тражи зета / који ће, прво, теби да буде на утук, / и, друго, / који ће га пред санџак-бегом подупрети. / Можда чак и пред везиром! / Не бој се, / он Хасанагиници неће бирати мужа / по лепоти, или по не знам чему, / него по томе / од какве ће му бити вајде. / Што њему већа вајда, теби штета. / Толико ваљда знаш. / Не бавиш се овим послом од јуче. / Тражи он добар камен за свој темељ. / Просце одбија, чека велику зверку" (Симовић 2008: 55). Јусуфове речи осветљавају бегову јавну личност и показују да се од Бега Пинторовића очекује да увек и у свему реагује као човек политике. Нарочито је важно то што ова слика допире са супарничке стране, а која је до почетка драмске радње била савезничка. Овакво очекивање обезбеђено је претходним беговим избором зета, када је Хасанага представљао јаку политичку потпору. Сам чин да брат бира сестри мужа део је традиционалног, односно патријархалног кодекса, међутим, да политичар обезбеђује своју друштвену позицију преко приватних и јавних веза карактеристика је савременог друштва. На овај начин Симовић мозаички структурира бегов лик и твори једног целовитог протагонисту савремене драме.

А да је Бег Пинторовић априори представник савремене драме, иако су, као што смо показали, у основи његовог лика присутни и елементи традиционалног и модерног света, видеће се управо у осветљавању беговог унутрашњег лика. Симовићев бег, за разлику од бега из баладе, има приватно биће, али је оно дубоко скривено у јунаку. У монологу, који је кључан за разумевање лика о коме је реч, налазе се централна питања савременог човека и његове судбине: „Сви отишли на спавање... / Не морам више ни с ким да разговарам, / никог да гледам, да трпим, да надмудрујем! / *Не морам да будем ни брат*, *ни бег, ни поданик*, / ни довитљив, ни разуман, ни јак! / Све ми је конопце с руку одрешио / мрак!" (Симовић 2008: 109, наш курзив). Бегово приватно биће заправо је потиснуто до граница непостојања његовим јавним бићем. Пинторовић иде из улоге у улогу у зависности од тога с ким разговара и с обзиром на саговорника, не само да се понаша, говори и дела, него у односу на саговорника он постоји. Из наведеног, иницијалног дела монолога, јасно

је да егзистенцију његовог јавног бића условљава и истовремено омогућава други. То се постиже тако што се за Бега Пинторовића везује теорија Алфреда Бинеа, на којој, између осталог, почива и театар једног италијанског нобеловца – Луиђија Пиранделa. Бине, како нам то осветљава Слободан Селенић у делу *Драмски правци XX века*, сматра да личност не представља недељиво јединство: „Једном речју, каже Бине, може у једне те исте индивидуе да постоји плуралитет сећања, плуралитет свести, плуралитет личности; а свако од тих сећања, од тих свести, од тих личности познаје само оно што се догађа на њеном простору" (Бине, према Селенић 1971: 112). Многострукост појединачне личности која се јавља у оквиру једног психолошког ентитета код Симовића се налази на пољу друштвених улога и породичних односа. Тако породични односи и строга подељеност друштвених улога антиципирана традиционалним устројством света, код Бега Пинторовића, заправо, почива на феномену који познаје тек савремени свет. Даље Пинторовићев монолог иде управо у правцу једног пиранделовског феномена:

> Ноћас сам снажан, свемоћан, / и слободан по другим законима! / Како сам само леп / у часу кад ме нико не види! / *Туђи ми погледи мењају лице*, / дају ми други облик, / трпају ми други језик у уста! / Сутра ћу опет устати као глупак / који се упиње да се покаже паметан, / ко слабић који би да се покаже јак! / Где зором нестају блага која нам доноси / мрак?" (Симовић 2008: 109, 110)

У драмама као што је *Тако је ако вам се тако чини* и у роману *Један, ниједан и сто хиљада* велики италијански писац бави се управо питањем човекове егзистенције у очима другог и питањем промене човекове личности у односу на то ко га посматра. Симовићев Бег Пинторовић, баш као јунаци наведених Пиранделових дела, свестан је овога феномена и, као што и чини главни лик романа *Један, ниједан и сто хиљада*, манипулише њиме. У зависности од тога ко га посматра он је управо то што посматрач или жели да види или треба да види. На овом пољу разлика је и у томе колико је политички/друштвено јак онај ко Пинторовића посматра. Јасно је да се бег неће понашати исто у присуству аге и у присуству везира, односно то да ли користи поље жељеног или поље диктираног – друштвено устројеног понашања – зависи, опет, од саговорника.

Наставак монолога осветљава контуре беговог приватног бића: „Ово царство ноћу није султаново, / мирис цвећа је јачи од његове коњице! / Ноћу ни Багдад није далеко, ни Индија, / ни људи из других времена!" (Симовић 2008: 110) Пред нас искрсава један сасвим нови Бег Пинторовић, који нема ништа заједничко с оним крутим Хасанагиничиним братом, овом бегу су подједнако далеки и скоројевић Хасанага и везир са својим строгим законима, а њих једино мрак може да покрије и на тренутак засени. Узимајући *мирис цвећа* за персонификацију свега онога што је блиско беговом приватном бићу, односно за персонификацију његовог приватног бића, а султанову коњицу као персонификацију политичког друштва, које влада сценом Симовићеве *Хасанагинице*, верујемо да је бегово приватно биће сасвим супротно и далеко његовом друштвеном бићу. Стога само када је мрак, односно када

нема другог да га одређује, Бег Пинторовић се осећа слободно и само тада може да допусти да на сцену изађе његово приватно биће. Овакво виђење човека и његове судбине у савременом – политичком свету обележава егзистенцијални песимизам. Пред крај, мада не и на самом крају монолога на сцену ступа још једно важно питање, блиско модерном човеку, а које су још романтичари у српској књижевности увели на велика врата у драмска дела. Реч је о односу човека и његове маске: „Ноћу нема ни мене, ни Хасанаге! / Је ли Хасанага Хасанага и кад спава? / *Је ли Пинторовић Пинторовићева маска*?" (Симовић 2008: 110) Прво питање, заправо значи преиспитивање другог, који је политички непријатељ, а оно што га чини још опаснијим супарником јесте управо чињеница да је реч о дојучерашњем политичком савезнику (бар формалном савезнику). Пинторовић, који, не заборавимо, једино сада говори из поља свог приватног бића пита се има ли и други, односно има ли и Хасанага своје приватно биће. Да ли Хасанага има тај луксуз да било када, па макар и у мраку, допусти свом приватном бићу да изађе на сцену. Неповерење у другог у политичком свету представља константу изазвану сталним опрезом, нарочито оних који су на положају као што је то Бег Пинторовић. Међутим, сумња у другог не представља егзистенцијални проблем као што то представља сумња у себе самог. Питање *Је ли Пинторовић Пинторовићева маска* кључно је питање овог монолога, а можда и целокупне драме *Хасанагиница*. Оно проблематизује могућност саме егзистенције у двадесетоме веку, а можемо рећи и у савременом добу. У питању о Хасанаги и његовој маски, као и у саморефлексији и запитаности над сопственим постојањем у Пинторовићевом монологу јавља се и преиспитивање односа једне бегове улоге према другој, односно, поставља се питање односа маске/маски и лика који је носилац различитих улога. И овај феномен обрађен је у Пиранделовом опусу[3] вероватно у свим својим могућим варијантама.

Крај монолога сугерише човекову заробљеност у савременом – политичко-материјалистичком друштву у коме је људска индивидуа стегнута суровим принципима још суровијег опстанка. Као што је већ показано, само у самоћи могуће је скинути невидљиве окове који човека држе у ропству.

> Свако у свом буџаку, / свукли смо одела, изули ципеле, / дунули у свећу, легли, *изашли у врт*, / и *одмарамо се од својих лица*, / у мраку... (Симовић 2008: 110, наш курзив).

Врт у који излазе бег, али и неки други учесници Симовићеве *Хасанагинице* метафора је слободе, а она је иманентна људском бићу. На овом месту укрштај традиционалног и савременог појављује се на још једном нивоу. Наиме, реч је о томе да је преобликована симболика коју има врт. У усменој књижевности врт симболизује рај и припада увек оностраном. Симовић претвара врт у симбол слободе. Реч је о томе да је управо у модерном добу, сасвим супротно очекивањима, слобода апстрактна, односно тешко досежна привилегија.

[3] Више о томе у: Селенић 1971: 111–119.

У дијалозима, бег је представљен другачије него у монологу који смо навели. Наиме, реч је о томе да, док бег јавно говори и дела пред нама стоји политичка фигура чврсто израсла на темељима традиционалне друштвене фигуре. Међутим, монолог, који смо покушали детаљно да осветлимо, као и избор мртвог кадије за другог Хасанагиничиног мужа, а што је мотивисано осветничким поривом у чијем се корену налазе мржња и љубомора, представљају оне елементе савременога света какви се не би могли ни наслутити у свету који везујемо за патријархално друштво.

На плану језика укрштај традиционалног и савременог, такође, је остварен на више нивоа. Он је најпре у оквиру самих лексема, где га је и најлакше препознати. Већ је у литератури запажено да је у основи избора лексема гротеска јер се у речник народне традиције уплиће лексика савременог – политичког друштва. Поступак преплитања елемената два различита света на језичком плану подједнако је комплексан као и на осталим плановима драмског текста. Симовић најпре у самој природи језика усмене традиције налази простора да започне укрштај који образује речник његовог драмког дела. Душан Јовић у тексту „Неке методолошке претпоставке изучавања језика народне поезије"[4] осветљава својства језика усмене књижевности, при чему скреће пажњу на важну специфичност, која се огледа у томе да језик усмене поезије садржи „сведочанство о веома различитим областима и манифестацијама која се тичу друштвеног живота кроз векове" (Јовић 1974: 140). Јовић схематски представља структуру језика усмене књижевности у којој се види да тај језик чине информативно-комуникативни језик и поетски језик. Осветљавајући језичке особине усмене књижевности, аутор указује на то да он може бити слојевит и по хоризонтали и по вертикали. Оно што представља вертикалну слојевитост усмене књижевности од пресудног је значаја за обликовање језика Симовићеве *Хасанагинице*. Наиме, реч је о томе да слојевитост по вертикали „садржи извесне наносе настале у еволутивној перспективи, а који су у времену бележења песме били мало или никако актуелни. Реч је, дакле, о повезивању елемената насталих на плану дијахроније" (Јовић 1974: 142). У језику Симовићевих драма које за подтекст имају дела усмене књижевности, језичка специфичност о којој пише Јовић постављена је као темељ на којем је изграђен језик протагониста савремене драме.

Укрштај се појављује и при обликовању реченица које протагонисти изговарају. Реч је о томе да Љубомир Симовић у саму структуру реченице, која је иначе изломљена, тзв. белим стихом, уткива кратке говорне форме, које потичу из усмене традиције. Тако се или у оквиру једне реченице или као самосталне реченице појављују пословице, изреке, загонетке, брзалице, клетве итд. Овим се постиже вишезначност реченице, што на ширем језичком плану дела усложњава употребу језика. Истовремено постиже се и својеврсна језичка вишедимензионалност јер се преко наведених форми у модерни језик уткива есенцијално из старинског света, а тај свет увек има повлашћену позицију. Значај и функцију кратке говорне форме у Симовићевом делу

[4] Видети Зборник 1974.

анализирала је Снежана Самарџија, која наводи да „неочекивани обрти у склопу стиха и песме остварују специфичан контакт са публиком. Читаоцу се мора чинити да је управо те *речи*, у таквом или сличном поретку слушао и изговарао, да то јесу звуци 'матерње мелодије' (Настасијевић 1939) и 'токова родне понорнице' (Попа 1979: 9), да до новог времена допире ехо предака, прела и обредних опхода, веровања и гатања, разговора и – ратова" (Самарџија 2011: 368). Анализирајући саму технику оваквог усложњавања језика, иако на примеру Симовићеве поезије, Самарџија открива да се ради о особеном песничком поступку, који је важна карактеристика Симовићеве поетике:

> Полазећи од идиома, изреке или поређења, честих и у непосредној комуникацији (нпр. имати *бубе у глави*), Симовић разграђује фигуративност. Напоредо са дезинтеграцијом одвија се, готово аутоматски, надградња смисла, захваљујући новом поретку сегмента у који се смешта преузети говорни клише. По овом механизму редукују се и пословице, чији сегменти (и самостално употребљени) призивају асоцијације на 'испуштен' члан формуле (Самарџија 2011: 361).

Ликови драме *Хасанагиница* говоре специфичним језиком чију природу описује Самарџија. Када исказе као што су: „Ко са агама тикве сади, / аге му се о главу лупају!" (Симовић 2008: 29), „Од кога је, бољем се нисам ни надао." (Симовић 2008: 36), „Зна лисац / одакле може ладан ветар да подуне" (Симовић 2008: 101), „Мој Ахмеде / прави се ти луд, ако си паметан!" (Симовић 2008: 115), итд. Симовић уткива у дијалог протагониста, он њиховим речима обезбеђује ону врсту уверљивости која се не доводи у питање. Публика ће увек без преиспитивања узимати овакве речи као истините, јер се у њима налази сабрана народна мудрост настала на вишевековном искуству. С друге стране, наведени поступак обезбеђује и антиципацију будућности, која, како је осветљава Емил Штајгер, у драмском делу има велику моћ. Наиме, реч је о томе да се помоћу антиципације будућности обезбеђују очекивања публике, као и о томе да ово драмско средство може надоместити поједина друга драмска средства, чак и делање самих јунака. Симовић укрштајем језика усмене књижевности и језика модерне драме у свом делу користи једно веома моћно драмско средство, истовремено усложњавајући композицију *Хасанагинице*.

Анализирајући три значајне компоненте драме *Хасанагиница* желели смо да покажемо комплексност споја традиционалних и савремених елемената у делу о коме је реч. Сам укрштај почиње да се обликује још у извантекстовном, а он је у погледу на свет, да би се на комплексан начин уобличио у драмском делу. Као примере конкретног поља укрштаја издвојили смо лик Бега Пинторовића и језик драмскога дела. У драми *Хасанагиница* налази се специфичан склоп мотива, који су блиски како традиционалном, тако и савременом свету. Осветљавајући поједине делове драме, као и језик дела желели смо да покажемо Симовићев поступак уткивања, заправо,

целокупне баладе „Хасанагиница” (са изостављањем два елемента) у истоимену драму.

ЛИТЕРАТУРА

Јовић 1974: Д. Јовић, Неке методолошке претпоставке изучавања језика народне поезије, у: *Зборник Међународног славистичког центра*, св. 1, Београд: МСЦ.

Караџић 1977: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме* III, Београд: Нолит.

Крњевић 1980: Х. Д. Крњевић, Живи *палимпсести или о усменој поезији*, Београд: Нолит.

Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.

Самарџија 2011: С. Самарџија, Кратки говорни облици у поезији Љубомира Симовића, у: Ј. Делић (пр.) *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност.

Симовић 2008: Љ. Симовић, *Драме*, Београд: Београдска књига.

Селенић 1871: С. Селенић, *Драмски правци XX века*, Београд: Уметничка академија у Београду.

Зборник 1974: *Зборник Међународног славистичког центра* за 1974, свеска 1, Београд: МСЦ.

Livija D. Ekmečić

TRADITIONNEL ET CONTEMPORAIN DANS LE DRAME *HASANAGINICA* DE LJUBOMIR SIMOVIC

(Résumé)

L’objectif de cet article est de montrer la façon dont Simovic combine éléments du monde patriarcal et éléments du monde moderne dans le drame *Hasanaginica*. Ces éléments constituent un véritable entrelacement et ce dernier est au fondement de la conception des personnages, de leurs actions, de l’intrigue dramatique et du langage dramatique. De cette manière se façonne une œuvre dramatique moderne dans laquelle la relation entre la conception moderne et traditionnelle du monde occupe une place privilégiée.

821.163.41.09-2

Александра П. БЈЕЛИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 12. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ЛАЖНИ ИДЕНТИТЕТ ВАМПИРА У СРПСКОЈ ДРАМИ НА КРАЈУ XIX И ПОЧЕТКУ XX ВЕКА

У раду се, на примеру рукописних драма из XIX и XX века: *Вампир* Душана Стевовић Јазмина, *Вампир – страшна игра* аутора Веље, *Чување мртваца* Милорада М. Петровића и *Вампир и чизмар* Јожефа Сигетија (József Szigeti), анализира мотив вампира и његова улога преваранта у поменутим комедијама. Метод проучавања позива се делом на реконструкцију фолклорног мотива овог хтонског бића, на основу грађе народног веровања и предања, а затим се компаративном анализом указује на оне његове елементе које се јављају у драмама, са посебним нагласком на „лажни идентитет" и улогу коју има у комичком заплету и типу комике у овим делима.

Кључне речи: вампир, народно веровање, српско усмено предање, драма, комедија, метафора, ликови „лажног идентитета", посрба, тип комике.

1.

У нашој драмској књижевности приметан је својеврстан изостанак дела која у себи садрже лик, односно мотив вампира, а разлог се највише тиче жанровских и поетичких конвенција драме као књижевног рода. Наиме, развој елемената народне фантастике и, самим тим, експанзија овог мотива у нашој књижевности, започела је у другој половини XIX века, и како сматра Ана Радин, пре тога углавном је само представљала рационалистичко-дидактичку критику сујеверја (Радин 1996: 10). Драма је у то доба, у складу са конвенцијама, представљала исечак из стварности, у чему се можда и огледа највећи разлог изостанка овог бића са сцене, јер немогуће је било, у то доба, представити на сцени лик вампира као „слузаву мешину" или пласт сена које се котрља (Бјелић 2015: 388).

Важно је овде осврнути се и на контекст, оквире европског и домаћег драмског стварања. Познато је да крај XIX и почетак XX века, између

* aleksandra.bjelic@gmail.com

осталог, доносе и неке радикалније промене у развоју српског позоришта „и репертоарске, и интерпретативне и организационе, тако да у овом периоду (1900–1914) започиње истинска модернизација и драмске књижевности и сценског израза" (Лешић 1987: 5). Ово доба обележило је извесно помирење и сажимање традиционалног и модерног. И то „двоструко прожимање доводи до својеврсног тематско-структуралног синкретизма, у коме су се сви ти утицаји природно амалгамирали, обликујући занимљиве и аутохтоне драмске резултате, тако да су српски драматичари овог раздобља, упркос угледању и преузимању, ако не по форми, а онда бар темама и ликовима, износили на сцену актуелне друштвене проблеме свога времена" (Лешић 1987: 7). Овај рад темељи се на рукописној архивској грађи четири драме, настале крајем XIX и почетком XX века, у којима се као један од главних ликова појављује управо вампир, односно лажни вампир, што се да посматрати као несумњив израз поменутог синкретизма.

Као што је споменуто, драме на основу које је настао овај рад, представљају рукописну архивску грађу Народног позоришта и Музеја позоришне уметности у Београду и с обзиром на то да су готово непознате научној јавности, изложићемо кратак сиже сваке од њих[1].

Вампир је комедија коју је написао Душан Стевовић Јазмин, чији текст се чува у Музеју позоришне уметности под сигнатуром A/R 22, 46L, IB 11581 (писан је писаћом машином, штампаним словима ћирилице, црним мастилом и без измена је). Окосницу радње чини план два пословна пријатеља Данона и Улина, који укључује Улиново маскирање у вампира и застрашивање старијег човека у „глуво доба" ноћи. Они желе дотичном старцу Шалићу да преотму кућу која се налази на „ексклузивној локацији" на којој цена земљишта непрекидно расте. Читав заплет, након извршене продаје успешним застрашивањем, разрешава се тако што Улин бива препознат као бивши шегрт старца Шалића, који се некад звао Улинка. Он тада признаје своју љубав према Надежди, кћери дотичног старца, коју гаји још од времена шегртовања, признаје да је почео пословати са сумњивим Даноном како би зарадио новац, постао господин и био достојан Надежде Шелић, као и да је он вампир који походи ноћу старца.

Вампир – страшна игра је комедија коју је написао писац под псеудонимом Вељa, чије разрешење нисмо нашли, а рукопис текста се чува у Музеју позоришне уметности у Београду, под сигнатуром A/R 133, 19L, IB 9538-10. Драма је писана руком, писаним словима ћирилице, црним мастилом и садржи одређене измене. Радња се развија око тајних љубавних састанака Аспазије, једне од станарки гостионице у бањи, удате за доста старијег Мргуда Мрзића и Владе, чиновника новчаног завода. Наиме, њих двоје разгласили су да се у поменутој гостионици појављују вампири у које се сами преоблаче, не би ли своје виђање уприличили без бојазни да ће бити откривени.

[1] Нешто опширнији сиже ових рукописних драма и детаљније податке о њиховом настанку, извођењу и ауторима видети у: Бјелић 2015. У овом раду дат је само основни преглед.

Чување мртваца написао је Милорад М. Петровић, а њен рукопис сачуван је у Музеју позоришне уметности у Београду под сигнатуром A/R 50, 6L, IB 9539-6. Текст је писан писаним словима ћирилице, црним мастилом и садржи одређене измене назначене плавим мастилом и обичном оловком. Радња драме дешава се „ових дана" (1905. године) на дан смрти бабе Смиљане, мајке „локалног сеоског спадала" Мићана. У његовој кући окупљају се бабе из села да обаве потребне посмртне обреде чувања мртваца. Након што су, напивши се ракије, заспале, Мићан наслања своју покојну мајку на зид и ставља јој у руке преслицу и вретено и виче да се повампирила. Све бабе почињу у паници да беже, а он оставши сам, коментарише како им тако и треба јер су хтеле да му попију сву ракију коју је пекао за зиму.

Вампир и чизмар је посрба са мађарског језика. Њу је написао Јожеф Сигети, а превео ју је са мађарског и посрбио Јован Ђорђевић. Ова драма написана је 1856. године у Пешти. Одмах потом играна је у тамошњем Народном позоришту и доживела је велики успех. Извођена је чак шест пута у Београду и Новом Саду. Текст ове драме налази се у архивској грађи Народног позоришта у Београду под сигнатуром бр. 445, писан је ћирилицом, писаним словима и црним мастилом, а постоје и измене дописане обичном оловком. Радња комедије заснива се на чињеници да мајстор Ћира и његова жена дугују новац Грку Ставри, који тај њихов удес користи како би се оженио њиховом кћери. Мајстор ипак враћа поменути дуг, међутим, Ставра успева да га превари и да му не изда признаницу. Изгубивши новце које је штедео скоро две године како би Грку отплатио дуг, на дан аукције све његове имовине, након што га и жена остави, мајстор Ћира покушава да се убије скочивши у бунар. На одру, у дому локалног спахије, он се буди из дубоке несвести и њих двојица одлучују да заплаше Ставру тако што ће прерушити мајстора Ћиру у вампира и натерати га да призна своје недело.

Значајно место које су посрбе заузимале у историји развоја српске драме, смешта дело *Вампир и чизмар* у корпус овог рада. Осим тога, компаративним посматрањем примећују се сродности са осталим драмама које су овде предмет проучавања и, с обзиром на то да је настала скоро пола века пре осталих драма, могуће је да су се остали аутори угледали на њу приликом стварања својих комада.

2.

Лик вампира у свим драмама темељи се на фолклорним представама о овом демонском бићу (Бјелић 2015). Начин постанка, место и време појављивања, изглед и видови узнемиравања појединца или колектива од стране повампиреног у драмским текстовима, верно следе фолклорни предложак. Ипак, чињеница је да ни једна од драма на сцену не изводи вампира као демонско биће, доследно је у питању човек који се прерушава у њега[2].

[2] Занимљиво је да комедије настале у 21. веку, а у којима се јавља лик вампира, на сцену изводе „право" демонско биће. У том случају изостаје поступак „откривања", а карактеристично је да изостаје и уништавање вампира. Више у: Бјелић 2013.

Тип карактера коју наш лажни вампир има у драми у свом основном је виду је *алазон* – неко ко се претвара или покушава да буде више од онога што заправо јесте, превртљивац (Фрај 1957: 51). А његова функција је да тај „лажни идентитет" искористи за постизање неког личног циља, путем обмане и лажи.

У оквиру ове функције издвајају се они „вампири" који ту улогу користе за личне и притом неморалне радње, и они који уз помоћ ове маске покушавају да „истерају правду", делајући за неке праведније циљеве.

Лични и неморални циљ покушавају да остваре Данон и Улин, у комедији *Вампир*. Улин се, под менторством Данона, окорелог тврдице, прерушава у вампира и тако несрећног старца Шалића узнемиравају и плаше како би им продао кућу, и то испод цене. Драму управо и отвара њихова расправа о плати за обављени посао:

> УЛИН: Дајте Ви мени за ове две вечери хиљаду динара. А вечерас ћемо отићи код старца да још једном покушамо. Па ако нас и сад одбије, ја Вас уверавам да ће му то бити последње. Ноћас ћу му доћи главе. Играћу, изводићу, насрћаћу на њега, давићу га, док не прецркне од страха!
>
> ДАНОН: Не да цркне!... Не могу после да направим пазару (Стевовић б. г.).

У ову групу спадају и вампири из драме *Вампир – страшна игра*. Под окриљем ноћи и маском вампира, двоје љубавника одржава своју друштвено неприхватљиву везу. У писму, које је Аспазија, жена старца Мргуда Мрзића наменила свом љубавнику Влади, а које грешком слуге Петра доспева у руке Јана Страхињића, пише:

> Душо моја! Вечерас је опет прилика! Дођи као вампир. Не знаш како ти лепо стоји кад се умоташ у чаршаф и без ципела... Онај мој Мргуд у то доба, поноћи, спаваће као топ, као и обично! Хиљаду пољубаца! Твоја вампирица!" (Вељa б. г.).

Дотични Влада је, иначе, главни кривац зашто Газда губи станаре. Он је пустио глас по бањи да се у његовим собама појављује ово демонско биће, како би било што мање људи у кући и како би он и Аспазија, без проблема, уприличили своје састанке:

> ПЕТАР: Та па, због оних што одоше – не хтедоше да узму квартир као и сви остали...
>
> ВЛАДА: А што? А што?
>
> ПЕТАР: Та, па, због вампира.
>
> ВЛАДА: (За се) Аха, дакле се прочуло! Е добро ми је упалило! Сви ће да се иселе, па и овај Мргуд и узеће онај стан што сам му ја препоручио... А онда је за мене и њу жива згода! Овде смо, брате млоги, па не можеш да врднеш, у'вате те одмах! Добро сам искомбинирао! (Вељa б.г.).

Друге две комедије, мотив лажног вампира користе за неке „праведније" циљеве. Мићан, сеоско спадало, прозревши намеру сеоских баба да смрт и посмртне обреде искористе као идеалну прилику да се опијају, одлучује се за нешто радикалнији и дегутантнији начин како да их у томе спречи. Онако уснуле и већ под дејством алкохола плаши их вичући на сав глас како се његова мајка повампирила:

МИЋАН: (*Улази полако и уноси кудељу и вретено*) Сад ћете ви поиграти ситан камен до камена, почекајте само мало. (*Дохвати мртваца и метне га уза зид да седи. Затим му задене за појас кудељу, а у руку метне вретено*) Тако! А сад... (*Оде напоље и донесе један конопац, упреде га, па почне тући бабе и Машу*) На ноге! Устај бре! Вампир! Вампир! (*Бабе и Маша скоче кад угледају вампира, почну да се деру, нагну на врата и заглаве се, па једно преко другог побегну. Напољу се чује дерњава и претурање*)

КМЕТ: (*Појави се на вратима*) А власт? (*Раздере се*) А јаој вампир! (*Побегне*)

МИЋАН: (*Пакосно и смијући се*) Вампир ја, кад хоћете ви да испијете сву Мићанову ракију. Нема муле ни код баба Јуле!" (Петровић 1905).

На први поглед овакав поступак делује можда немотивисано и збиља претерано. Ипак, узмемо ли у обзир сам контекст, и место и време одигравања ове једночинке, чињеницу да је Мићан управо остао без мајке и голи механизам делања жена које у једном таквом тренутку показују крајњу неосетљивост и бахатост, којима је једини циљ да попију што више „добре ракије", овакав његов поступак доима се легитимно.

Напослетку, комедија *Вампир и чизмар* „лажни идентитет" вампира третира како би задовољила правду. Расплет ситуације значи и повратак у неки првобитни поредак. Злочинца који је несрећном мајстору нанео неправду, сада стиже заслужена казна. У дому локалног спахије, мајстор Ћира, лекар и он сковали су план како да поврате изгубљени и на превару узети новац, и у исто време прописно заплаше бескрупулозног Ставру. Ћира насрће на њега, обучен у бели покров, док се Спа'ија и доктор праве да у соби нема никог:

СПА'ИЈА: Али шта се обзирете тако често?

СТАВРА: (*Окрене се и спази Ћиру*) Јао мени! (*Ћипи и 'оће да бега*)

СПА'ИЈА: Шта – шта Вам је? Шта Вас је опет снашло?

СТАВРА: (*Дркће као прут, показујући на Ћиру*) Ено тамо, тамо; тамо!

СПА'ИЈА И ДОКТОР: (*Заједно*) Али ко је тамо?

СТАВРА: Вампир! Јао мени – ено тамо седи на столици! [...]

СПА'ИЈА: Дакле нам исповедите шта Вам је на срцу тешко.

СТАВРА: Исповедикју све, исповедикју! (*Покрије очи, а Ћира, међутим, оде у другу собу*) О Боже, не ме остави, о Боже, помози ми! Јесте, ја кју да исповедим; ја сам био неваљао човек, мајстор Кјиро је невино страд'о, он је мени платио дуг, али ја да му си осветим – ох, али ја ипак нисам 'тео да се убије; тако неваљао нисам био – сад све знате. (*Очајно*) Господин доктор, избавите ме да не полудим (Сигети 1863).

Из наведеног се види да је функција лажног идентитета вампира у оквиру развоја драмске радње двојака. У комедијама, које овај вид прерушавања користе како би задовољили личне, неморалне циљеве он представља главну окосницу заплета. Насупрот њима, комади у којима се ликови прерушавају у ово демонско биће како би задовољили правду, односно отклонили неправду која им је нанета, лажни идентитет употребљавају као начин за разрешење драмске ситуације.

3.

Одбацивање сопственог идентитета и присвајање туђег, измишљеног или постојећег, а ради постизања личних циљева јесте врло значајан комички

поступак и средство на које се ослања драмска прича са унапред обезбеђеним комичним ефектима (Анђелковић 2003: 40). У овим комедијама постоје три пара која делају на овај начин: Данон и Улин (*Вампир*), Мајстор Ћира и Спа'ија (*Вампир и чизмар*) и Аспазија и Влада (*Вампир – страшна игра*). Карактеристично је управо, према Анђелковићу, ово деловање у пару. Наиме, један од њих бира лажни идентитет вампира, док му други „помаже" у веродостојности његове појаве. С обзиром на то да се овде ради о демонском бићу, које припада сфери народног веровања и предања, истинитост и легитимитет његовог постојања морају бити потврђени. Такође, „један од њих одлучује се за повољнији статус, чиме постаје лик који доминира, док се његов парњак задовољава подређеним положајем" (Анђелковић 2003: 41). Статус надређеног има Данон, идејни творац завере о уклетој кући старца Шалића, Спа'ија, који у дослуху са Мишом, Ћириним шегртом и Ћиром осмишља и реализује план раскринкавања Грка, и напослетку, Влада, који шири гласине о вампирима у Газдиној гостионици. Лажни идентитет добро функционише управо због помоћника „гаранта лажног идентитета, који све време док делују заједно, омогућава тај измишљени идентитет (Анђелковић 2003: 41). Овде је ипак, с обзиром на то да се ради о демонском бићу, потребно још нешто за легитимност појаве вампира – прописано место, време, али и кршење табуа односно нарушавање обичаја и правила заједнице.

Појава вампира у овим драмама, као што смо рекли, ослања се на традиционалне обрасце и разлоге његовог појављивања у народном веровању и предању. Управо у овоме огледа се један од важних начина постизања комике. У драми Вампир, аутор на један хумористичан начин успоставља везе са традицијом, изравњујући грех и грешност, који изазивају повампирење са изградњом куће на гумну. Андрej, старчев нећак, покушавајући да докаже Шалићу да вампири не постоје и да њега ноћу походе они који ће имати интерес од продаје његовог имања, у томе никако не успева. Старац је готово сигуран да га узнемирава дух његовог покојног оца, јер је изградио кућу на гумну на коме се некад вршила пшеница:

> Твој покојни деда, мој отац, Бог да га прости, он је овде, на овом месту вршио пшеницу. Ту на овом месту, за његова живота, било је – гумно. А кућа се налазила тамо где је сад наша кречана и шупа; после смрти нашег оца, ја и твој покојни отац, сазидамо ову страћару – баш на гумно. Причаше нам стари људи да не подижемо кућу на гумно, рекоше нам, да је то највеће проклетство. Еееe, али ми смо онда били млади, као сад ово ти, па нисмо хтели да слушамо никога, нисмо хтели да верујемо у ништа; па сад ето ти шта ме снађе. Под старост да испаштам све. И нико други неће бити то, него твој покојни деда! Он главом и нико други (Стевовић б. г.).

У комедији *Вампир – страшна игра*, Петар, слуга у гостионици, сматра да је појава вампира итекако могућа јер у бањи врућа вода извире из земље:

> ГАЗДА: Вампири где су?
> ПЕТАР: А откуд ја знам!? Далеко им лепа кућа! (*За се*) Шта ли је газди?
> ГАЗДА: Откуд то да се сад на једанпут појављују вампири?
> ПЕТАР: Јао! Зар се појављују?... Онда ми тако дајте рачун... Нећу се чак до Сомбора задржати! Ама, знам ја, говорио ми и Глиша и Паун да где год нешто извире из земље што

не треба да извире, ту нису чиста посла; ту ти је 'Роми Даба умешан! Па зато ми и рече да не идем овамо!

ГАЗДА: А шта то извире, што не треба да извире из земље?

ПЕТАР: Па, ето, та врућа вода што је сипају!" (Вељa б. г.).

Појава вампира у комаду *Вампир и чизмар*, такође, ослања се на традиционалне представе. Александар Павловић у својој студији „Представе о вампиру као упозорење живима" истиче да у Српском Бабушу верују да је вампир човек који после смрти устаје из гроба и тражи своје ствари (Павловић 2010: 255). Као што смо већ споменули, Мајстор Ћира прерушава се у вампира и плаши Ставру не би ли повратио изгубљено и прописно казнио злочинца. Мићан, у драми *Чување мртваца* у ову сврху користи непоштовање традиционалног обреда чувања мртваца и претераног тужења за умрлим, поступака који онемогућавају души да неометано напусти овај свет. Дагмар Буркхарт наводи да претерано жаљење и нарицање за умрлим за последицу узнемирава покојника и изазива његов повратак (Буркхарт 1993: 70). Такође, у једном тренутку, свећа над одром покојнице је догорела. Да је грех умрети без свеће, то се види из санкција које иза тога долазе: ко умре без свеће може се повампирити (Чајкановић 1973: 187).

Овакав контекст нужно смешта драмска лица у низ комичних ситуација које публика препознаје, али не и актери драме који до таквог сазнања долазе тек на крају. Занимљиво је и да се на почетку драме *Вампир – страшна игра*, аутор обраћа публици речима да се не плаше ничега и да вампири заправо не постоје: „Умољава се п. публика од стране писца, да се ни најмање не плаши од овог комада; нека замисли да је све ово само на бини и да у данашње време [...][3] вампира" (Вељa б. г.)

4.

С обзиром на то да постоје два начина развијања форме у комедији: један када се главни нагласак ставља на карактере који изазивају сметњу и други у коме се наглашавају сцене препознавања и измирења (Фрај 2007: 198), ове драме можемо означити као комедије заплета. Радња се заснива на неспоразуму, забуни, сплеткама, замени личности и интриги. Неке од њих своју комику делом заснивају и типичном карактерном особином тврдичлука.

Као окореле тврдице окарактерисани су Данон и Грк Ставра. Обојица су Јевреји.[4] Данон је, као што смо већ споменули, непоштени предузетник који зарађује купујући „уклете куће" од преплашених људи и продајући их за много већи новац. У томе му помаже Улин, који се за новац преоблачи у вампира и застрашује несрећне продавце. Данон толико воли новац, да му и исплаћивање свог „радника" представља велики проблем.

[3] Текст је у овом делу рукописа јако оштећен и није могуће прочитати написано.

[4] Аутор, одређујући ова два лика као Јевреје, алудира на фонд значења (која се тичу тврдичлука) који оваква одредница у контексту културне и књижевне традиције носи.

ДАНОН: А!? Шта хоћеш још Улинка?
УЛИН: Хиљаду динара, што сам зарадио за ноћашње манифетлуке...
ДАНОН: Аиии!... Па зашто и ти не заборавиш, кад сам ја заборавио?... И зашто ми тражиш пари, кад знаш да не волим да дајем пару. Не волим.
УЛИН: Хајде, брате, бројите да не губимо време узалуд. „Време је новац".
ДАНОН: (*Вади из новчаника и даје му*) Ах, кириду Улинка, кириду!... И рука ми дрхти кад ти дајем пару за бадава" (Стевовић б.г.).

Грк Ставра се, осим поменутог, повезује и са *сенексом иратусом*. Нортоп Фрај сматра да се овај карактер налази у средишту групе *алазона* и да својом опсесијом, изливима гнева и претњама може бити блиско повезан са некима од демонских карактера (Фрај 2007: 205). Шире посматрано улога *сенекса иратуса* јесте да спречи љубав, односно, везу између двоје младих, а то му омогућује његов углед у друштву, материјално богатство и времешност. Понекад је управо ово јунак који на силу хоће да да се ожени младом девојком. Кир Ставра се уклапа у овај карактер, самом чињеницом да је Мајстора Ћиру преварио јер му није да руку своје кћери Анчице. Овом карактеру придружује се и лик Мргуда Мрзића из комедије *Вампир – страшна игра*. Он је богат човек ожењен двоструком удовицом, младом Аспазијом. Она је заљубљена у Владу, чиновника новчаног завода, који јој је по свему, а нарочито годинама приличан. Мргуд је и својеврсан мизантроп, своју жену углавном држи заточену у соби, не допуштајући јој да иде нигде, ни на игранку која се организује у бањи:

МРГУД: Ти нећеш играти, а они нека играју...
АСПАЗИЈА: А зашто?
МРГУД: Зато... Зато... Што ми се тако допада... Игра је за девојке...
АСПАЗИЈА: Богами и за мене је..
МРГУД: Батали! (Вељa б. г.).

5.

Име лика један је од битних носилаца његовог идентитета. Комична имена представљају један од очитих начина заснивања комике драми. Један од таквих ликова је Мргуд Мрзић, чијим именом се потврђује и карикира све претходно изречено о његовом карактеру. Име Грка Ставра је највероватније алузија на јунака Видаковићевог романа *Усамљени јуноша*, који такође старији господин који хоће да се ожени младом девојком (Анђелковић 2003: 23).

Улина из драме *Вампир* Надежда на крају препознаје као Улинку. Коришћење деминутива у ословљавању носи са собом дозу доброћудности, љупкости и присности. Стиче се утисак да је овај лик и имао то име пре него што је постао „господин са цилиндром на глави" и оплемењеним, озбиљним именом, приличним новим временима. Имамо ли у виду да се управо Улинка прерушава у вампира, његов лажни идентитет заправо је двоструки, и по правилу „препознаје се" на самом крају комада.

6.

Мотив вампира, осим што указује на несумњив удео традиције у формирању и аспектима модерне српске драме, управо означава и саму модерност. Лажни идентитет овог демонског бића показао се као захвалан и изузетно плодотворан на важним пољима устројства драмског текста: заплету и расплету. Такође, чињеница да се на сцену не изводи „прави" вампир већ драмски лик који се у њега прерушава, индукује различите и успешне комичне ситуације засноване најпре на непрепознавању и, напослетку, препознавању његове функције и карактера.

Драме из друге половине XIX и прве половине XX века лик лажног вампира користе и као алузију на савремене друштвене прилике. Иако је у питању само маска, негативна конотација је неоспорна. Својеврсна критика како грађанске, тако и сеоске средине оличена у лику овог крвопије индукује неке коренитe друштвене промене које сугеришу отуђење, усамљеност и бескрупулозност, неке карактеристичне црте „новог и модерног доба".

ИЗВОРИ

Анчев 2008: А. Анчев, *Вампирите в българския фолклор. Фолклорични и аналитичко-психологически аспекти*, Плевен: Леге Артис.

Вељa б. г.: Вељa. *Вампир – страшна игра*. Музеј позоришне уметности у Београду, сигн. A/R 133/19L/IB 9538-10.

Ђорђевић 1953: Т. Ђорђевић, *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, Београд: Српска академија наука.

Павловић 2010: А. Павловић, Представе о вампиру као упозорење живима, Приштина – Лепосавић: *Баштина*, 2010, св. 28.

Петровић 1905: М. М. Петровић, *Чување мртваца*, Музеј позоришне уметности у Београду, сигн. A/P 50/6Л/9539-6, 1905.

Сигети 1863: Ј. Сигети, *Чизмар као вампир*, Народно позориште у Београду, сигн. 455, 1863.

Стевовић б. г.: Д. Стевовић Јазмин, *Вампир*, Музеј позоришне уметности у Београду, сигн. A/R 22/46L/IB/11581.

Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд: СКЗ.

Чајкановић 2003: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Ниш: ДИГП Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

Анђелковић 2003: С. Анђелковић, *Стеријиних 80 комичких ликова*, Вршац: Књижевна општина.

Бјелић 2013: А. Бјелић, Фолклорни мотив вампира у савременој српској драми, Београд: *Театрон – часопис за позоришну уметност*, број 164/165,

јесен/зима 2013, Установа културе од националног значаја Музеј позоришне уметности Србије.
Бјелић 2015: А. Бјелић, Фолклорни мотив вампира у српској драми XIX и XX века, у: Ниш: *Phiolologia Mediana*, година VII, број 7, Филозофски факултет.
Буркхарт 1993: Д. Буркхарт, Дагмар. Веровања у вампире у југоисточној Европи, *Расковник*, 1993, XIX бр. 71–72.
Волк 1992: П. Волк, *Позоришни живот у Србији 1835/1944*, Београд: Фдуинститут.
Лешић 1987: J. Леши, *Драма на почетку XX века*, Београд/ Љубљана: Нолит/ Младинска књига.
Поповић 2007: T. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik/Književna zajednica Novog Sada.
Радин 1989: А. Радин, Типови транспозиције вампирског мотива у српској прозној књижевности, у: *Српска фантастика*, књ. 9, Београд: САНУ.
Радин 1996: А. Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Београд: Просвета.
Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике*, Нови Сад: Orpheus/Нолит.
Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји*, Нови Сад/ Београд: Прометеј/Стеријино позорје/Институт за књижевност и уметност.

Александра П. Бьелич

ЛОЖНЫЙ ИДЕНТИТЕТ ВАМПИРА В СЕРБСКОЙ ДРАМЕ XIX И XX ВЕКОВ

(Резюме)

На материале рукописных пьес XIX и XX века, Вампир Душана Стевовича Язмина, Вампир – страшная игра Вели, Охрана умершего Милорада М. Петровича и Вампир и сопожник Јозефа Сигети (József Szigeti), в настоящей работе проводится анализ мотива вампира и его роли в перечисленных комедиях. С одной стороны, автор статьи основывает свои положения на методе восстановления мотива данного хтонического существа в фольклоре, а, с другой стороны, с помощью метода сравнительного анализа автор указывает на те элементы данного мотива, которые наличествуют в пьесах, с особенным акцентом на „ложном идентитете" и его роли в комической завязке и комизме в названных произведениях.

821.163.41 Нушић, Б.
811.113.4

Зорица Ђ. КОВАЧЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 30. 09. 2015.
Прихваћен: 05. 02. 2016.

ДАНСКИ ПРЕВОД НУШИЋЕВЕ *АУТОБИОГРАФИЈЕ* КАО ДИСКОНТИНУИТЕТ У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОМ И МЕЂУЈЕЗИЧКОМ ПОСРЕДОВАЊУ

У време коренитих друштвених и културних промена у скандинавским земљама, у тренутку преиспитивања књижевно-уметничких концепата и облика изражавања, превод *Аутобиографије* Бранислава Нушића 1964. представља својеврсни искорак у рецепцији и тумачењу друштвених и историјских разлика између две релативно удаљене језичко-културне заједнице, као и помак у сагледавању њихових универзалних, културних сличности. Објављен на стогодишњицу Нушићевог рођења, али и четрдесет година од настанка оригинала, превод *Аутобиографије*, као својеврсни дисконтинуитет у међујезичком посредовању, представља основу за дискусију у вези с квантитативним и квалитативним могућностима и ограничењима процеса превођења између нашег језика и скандинавских језика, конкретно данског, али и основу за подробну лингвистичку, књижевну и културолошку анализу у вези с резултатима тог процеса.

Кључне речи: транслатологија, скандинавистика, дански језик, Бранислав Нушић.

Уводне напомене

Данска књижевна и културна сцена, у широком смислу и скандинавска, већ крајем педесетих, потом шездесетих и седамдесетих година XX века одликује се великом хетерогеношћу у односу на нове форме уметничког израза. Управо овом периоду у Скандинавији долази до одлучујућег удаљавања од естетских норми у уметничком поимању послератне књижевности. Исходиште књижевно-уметничког стваралаштва у овом периоду чине најчешће две различите искуствене форме – поетски израз спрам идеологије и критике с једне стране, а с друге ангажман писца у савременом друштву и духовној ослобођености (Леви 1996: 370, в. Росел 1992).

* zorica.kovacevic@fil.bg.ac.rs

Две књижевне струје у Данској шездесетих година XX века, једна која се ослања на новооткривене експерименталне могућности уметничког израза и друга, традиционалнија, која инспирацију проналази у духу скандинавског реализма с почетка XX века, на различите начине и свака својим темпом формирају структуру и начин на који описују актуелне културно-историјске контексте у поменутом периоду. У смислу жеље за успостављањем што бољег контакта с књижевностима удаљених и, условно речено, данској културној заједници мање познатих светских културних заједница током шездесетих, не чуди уочавање и разумевање уметности која новим средствима формулише препознатљиву стварност, било да је реч о историји или савременом добу, уз обавезу да и даље буде доступна глобалној заједници.[1]

Нова генерација писаца која се издваја у поменутом периоду преиспитује принципе у односу на које функционише друштво и свакодневни живот, заобилазећи у исто време дубоку симболику и ужасавајући се било ког облика сентименталности. Њихов тон је трезвен и критичан, често ироничан и притајено подругљив према стању у савременом друштву, што је такође један од начина на који раскидају с дотад устаљеним мишљењем и идеологијом. На сцену ступају хумор и сатира, изузетно омиљени у данској књижевности још од Холберговог времена.[2]

Нушићева *Аутобиографија* на данском – дисконтинуитет у односу на простор и време, континуитет у односу на универзалне друштвене норме и вредности

До учесталијих и чвршћих контаката између скандинавских заједница и наше долази тек након Другог светског рата. Дотад су ове везе биле тек спорадичне.[3] Највећи број превода с нашег језика на скандинавске је објављен управо у периоду након Другог светског рата. И поред тога, број превода

[1] У годинама око 1960. нова група писаца ступа у средиште данске књижевне сцене. Као прекретница се означавају године од самог краја педесетих до почетка седамдесетих година XX века, то јест период у ком је излазио дански часопис за књижевност и уметност *Ружа ветра* („Vindrosen"). Централне личности унутар ове групе стваралаца били су Вили Серенсен (Villy Sørensen) и Клаус Рифбјер (Klaus Rifbjerg), а нови талас који полази од средине педесетих и наставља се и у шездесетим ослања се, између осталог, на коментарисање и критику међународних односа. Данско друштво и културна зајдница у том периоду почињу интензивно да учествују у светским културним токовима (Брендстед 1982: 319).

[2] Лудвиг Холберг (Ludvig Holberg, 1684–1754), често називан и „оцем данске књижевности", норвешко-дански књижевник, продуктиван и учен, како у домену природних, тако и у домену хуманистичких наука. Његови радови у области географије, историје, филозофије иду раме уз раме с његовим књижевним делима, углавном комедијама, романима и поезијом. Холберг је први писац који комедије у вези с Данском пише управо на данском језику о темама које су блиске читалачкој публици тог времена. Његов главни циљ је да насмеје народ, а оштром сатиром да укаже на актуелно стање у данском друштву у време просветитељства.

[3] Овде се као веома добар пример спорадичних односа између скандинавских заједница и наше може узети недостатак књижевних веза између шведске и наше језичке заједнице. Наиме, након 1921. и смрти шведског слависте, књижевника и преводиоца Алфреда Јенсена (Alfred Jensen), који се активно бавио проучавањем јужнословенских књижевности и на шведски језик

наших дела на скандинавске језике је неупоредиво мањи од броја превода скандинавских дела код нас, а анализа података у вези с библиографским материјалом потврђује да је реч скоро искључиво о преводима лепе књижевности.

Помало је, на први поглед, нејасно због чега је на дански језик преведена управо Нушићева *Аутобиографија*, дело с доминантим елементима сатире и (само)критике, радије него једна од његових комедија. Иако о томе нема директних потврда, може се претпоставити да је превод у Данској наишао на одобравање и симпатије. Ситуације, свакодневне и често апсурдне, једнаке су за све људе. Преплитање савремености и ванвремености је универзално у свим друштвеним и културним контекстима, а усредсређеност управо на однос између две поменуте категорије чини једно од полазишта прозног стваралаштва шездесетих година XX века у Данској.

Превод Нушићеве *Аутобиографије* је објављен на данском језику четрдесет година од објављивања оригинала. Гунар Нисен (Gunnar Nissen) даје обиман увод и појашњења у вези са, како савременим, тако и историјским пресеком поменутог дела и друштва у ком је настало. Аутор увода, а вероватно и превода (надаље ћемо га тако посматрати), напомиње како је Нушић познат пре свега на истоку Европе где су његова дела штампана у преводу радо и често, те да је Нушић односно његова дела у преводима у западноевропским земљама, у тренутку настанка данског превода и увода, био присутан веома мало – а у преводима на скандинавским језицима нимало. У краћој биографији Нисен наводи податке у вези с Нушићевом дипломатском и журналистичком каријером, ангажманом у културној сфери и богатом књижевном продукцијом. Надаље, у уводу се истиче Нушићева домишљатост и виспреност, његове духовите реплике. Веома присним тоном се дух који провејава у Нушићевом делима пореди с духом Копенхагена, а Нушићево стваралаштво са стваралаштвом Лудвига Холберга. „Његовом [Нушићевом] оку не промиче ниједна људска слабост, а људских слабости има и биће их док год буде и људи", бележи Нисен. Иза маске комедије Нушић је био сетан човек, добрим делом идеалиста, човек који је *желео* нешто и чија су дела имала циљ, наиме, да свет учине бољим. Поколебан због промене која се дешавала у његовој земљи у међуратном периоду, у земљи која је од релативно заостале пољопривредне постала земља западноевропског типа, пуна банака, чиновника, класе богатих и амбициозних. Исмевајући негативне стране живота, Нушић је желео да се људи замисле над правим животним вредностима (Нушић 1964б: 8).

превео, између осталог, *Горски вијенац*, настаје у превођењу с наших језика на шведски готово четрдесетогодишњи прекид (в. Румац 1990: 26).

О преводу

Да ли Нушић уопште може бити преведен на дански без већих недостатака у форми и садржају односно, како каже и сам аутор увода, без тога да се у преводу изгуби „српски дух", питање је које одувек прати ово и многа друга књижевна дела која су јединствена у односу на специфичне културне, друштвене, историјске, традиционалне и друге факторе којима се одликују језичко-културна заједница полазног језика и књижевно дело на том језику. У случају *Аутобиографије* преводилац полази од тога да је реч о „размишљању трезвеног човека о себи и савременицима" као о нечему универзалном и људском, о ванвременом и савременом, о спони између два просторно удаљена друштва. Као наслов данског превода *Аутобиографије* одабрано је Нушићево „треће ја" (наслов данског превода гласи *Mit tredie jeg*), то јест оно *ја* ком Нушић препушта писање аутобиографије. Имајући у виду то да је превод објављен скоро сасвим извесно у комерцијалне сврхе, наслов *Моје треће ја* је читаоцима страног (данског) тржишта звучао вероватно јасније и примамљивије од оригиналног наслова.

Део техничких напомена уз превод чине и упутства за изговор неких наших гласова (аутор превода даје преглед који, у мери у којој је то овде неопходно, појашњава изговор консонаната *х*, *ц*, *ч*, *ћ*, *ш*, *з* и *ж*). Преводилац није заобишао ћирилична слова у преводу, те у превод беспрекорно уклапа реченице и поруку оригинала, користећи наше речи уз повремена појашњења у подножним напоменама. Због прилагођавања текста превода на данском језику, преводилац уводи подножне напомене које се разликују по врсти и обиму. Један део чине, на пример, напомене у вези с нашом историјом и културном традицијом (одреднице попут *хајдук*, *коло*, *слава*, *гусле*, итд.), знаменитим личностима (*Вук Стефановић Караџић*, *Илија Станојевић-Чича*) или, пак, географским одредницама (*Ариље*, *Брза Паланка*, *Младеновац* и сл.). Други део се односи на напомене које су, уствари, преведени делови текста који је у оригиналу на неком другом језику (на пример, превод латинских изрека). У трећу групу спадају подножне напомене које садрже превод текста са српског на дански који је, из неког разлога, у оригиналном облику испрва задржан и у тексту.

Веома занимљив део књиге на данском чине напомене које се на неколико места јављају на почетку појединих поглавља или су уметнуте између делова превода. Наиме, уз образложење у вези с непреводивошћу оригиналног текста, преводилац препричава и појашњава радњу или поенту одређеног текстуалног изостављеног сегмента у преводу. На пример, испред поглавља под називом „Српски језик" преводилац наводи како су прве три странице изостављене у данском преводу, због тога што се „једноставно не могу превести на дански" (в. Нушић 1964б: 76). Следи појашњење како учитељ који се спомиње у оригиналу грди ученике док покушава да буде духовит изражавајући се на српском архаично, каквим га донекле и сами ђаци виде. На овим страницама је реч како о потешкоћама које ђаци имају са седам падежа, тако и о исмевању учитељевих објашњења у вези с променама појединих речи

од старословенског до савременог српског језика где, на крају „реч црно сад гласи бело". Примера има још неколико: појашњења уместо наших изрека и брзалица (*испеци па реци*, *поп посеја боб*, *Туре буре ваља*...) или сложених, а за данске читаоце егзотичних и помало апстрактних, историјских збивања на нашем тлу (изостављене су последње три странице поглавља „Историја"). Међутим, поменути изостављени делови, уз додата појашњења, не ометају читање и разумевање превода. Квантитативне разлике су уочљиве, али квалитативно текст превода није у великој мери проблематичан. Читаоци су остали ускраћени за део оригиналног текста, али се управо ту још једанпут може поставити питање у вези с преводивошћу оригинала, као и веома конкретно питање у вези са осавремењивањем и радом на поновним, бољим преводима наше књижевности.

Закључак

Имајући у виду то да је објављен у години обележавања стогодишњице Нушићевог рођења, превод *Аутобиографије* можемо посматрати и као својеврсни дисконтинуитет, али и као континуитет. Динамика објављивања наше књижевности у данским преводима је у време пре и током објављивања текста *Моје треће ја* била крајње спорадична, а у појединим периодима и непостојећа. Управо због тога и јесте реч о дисконтинуитету, али о оном који се овде односи на временске, културне, историјске, традиционалне, географске и друге чиниоце. Насупрот томе, у светлу универзалног односа између појединца (посматрача, критичара, коментатора...) и друштва, овај превод је апсолутни континуитет.

Аутор увода на полеђини књиге бележи да је у питању „добар, стари, дечји хумор за одрасле", те да је Нушић Холбергов и Твенов истомишљеник. Посматран у целости, превод *Моје треће ја* је испунио бар два задатка: ово је суштински коректан и читљив превод, који је одговорио на потребу комерцијализације Нушићевог дела у години јубилеја, док је у исто време послужио као мали, али веома значајан корак у приближавању двеју релативно удаљених култура и књижевности. Универзалним језиком хумора и сатире направљен је искорак ка успостављању новог контакта између две културне и књижевне средине. Данска културна сцена је, тако, добила текст богатог уметничког потенцијала, који је критички одговорио на стање у друштву кроз време. „Добра сатира је попут горког лека. Као какав хируршки нож, лечи док се њоме прави рез", написао је Холберг.

ЛИТЕРАТУРА

Брендстед 1982: M. Brøndsted, *Danmarks litteratur*, København: Gylendalske Boghandel.

Леви 1996: J. L. Levy, *Litteratur-historier. Perspektiver på dansk texthistorie 1700–1970*, Viborg: Danmarks Radio Forlaget.

Нушић 1964а: Б. Нушић, *Аутобиографија*, Београд: Савремена администрација.

Нушић 1964б: B. Nušić, *Mit tredie jeg*, Gunnar Nissen (overs.), København: Borgens billigbøger.

Росел 1992: S. H. Rossel, *A History of Danish Literature*, Vol. 1, London: University of Nebraska Press.

Румац 1990: M. Rumac, *Jugoslavensko-švedski prevodilački dani*, Zagreb: Nacionalna sveučilišna biblioteka/Svenska institutet.

Zorica Đ. Kovačević

DANISH TRANSLATION OF NUSIC'S *AUTOBIOGRAPHY* AS A DISCONTINUITY IN LITERARY, HISTORICAL AND INTERLINGUISTIC MEDIATION

(Summary)

During extensive social and cultural changes in Scandinavia, at the moment of reevaluation of literary and artistic concepts and means of expression, the 1964 translation of Branislav Nušić's *Autobiography* is an outstanding breakthrough in reception and interpretation of social and hisorical differences between the two rellatively distant linguistic and cultural communities, and a step forward in percieving their universal cultural similarities. Published in the year of the hundredth anniversary of the year Nušić was born, but also forty years from the year when the original was published, the translation of *Autobiography*, as a special discontinuity in interlinguistic mediation, represents the motivation for the discussion in connection with quantitative and qualitative possibilities and restrictions of the process of translation between our language and the Scandinavian ones, here in particular Danish, but also the foundation for a thorough linguistic, literary and cultural analysis relying on the results of the process.

САДРЖАЈ

Gabriella Schubert (Jena)
ОПТЕРЕЋЕНОСТ ПОЧЕТКА: КЊИЖЕВНА
ТРАНСФОРМАЦИЈА ФОЛКЛОРНЕ ТРАДИЦИЈЕ 5

Milica Jakóbiec-Semkowowa (Wrocław)
КО ЈЕ ОБИЛИЋ У НЕНАДИЋЕВОМ *РОМАНУ О ОБИЛИЋУ* 17

Валентина Д. Питулић (Косовска Митровица)
ФУНКЦИЈА НАРОДНЕ ПЕСМЕ У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ
ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА И ЈАНИЋИЈА ПОПОВИЋА 27

Данијела М. Поповић Николић (Ниш)
УСМЕНО СТВАРАЛАШТВО У ПУТОПИСНИМ БЕЛЕШКАМА
КРОЗ НАШЕ РУМУНЕ И *ПОРЕД ТОПЛИЦЕ*
ТИХОМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА 37

Јасмина С. Јокић (Нови Сад)
ФОЛКЛОРНЕ ПРЕДСТАВЕ О АЛИ
У ПОЕЗИЈИ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА 49

Александра Р. Попин (Нови Пазар)
ПЕСНИЦИ 20. ВЕКА КА УСМЕНОКЊИЖЕВНОЈ ТРАДИЦИЈИ 59

Саша Д. Кнежевић (Источно Сарајево – Пале)
ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У ПАРТИЗАНСКИМ ПРИЧАМА
И ПЈЕСМАМА БРАНКА ЋОПИЋА 69

Јасмина М. Катински (Београд)
ФУНКЦИЈА ПЕЈЗАЖА У ПРИПОВЕДНОМ ЖАНРУ ПРЕДАЊА 79

Марина П. Младеновић Митровић (Београд)
УСМЕНА ТРАДИЦИЈА У ЗБИРКАМА НАРОДНИХ
ПРИПОВЕДАКА АТАНАСИЈА НИКОЛИЋА –
ЕТНОПОЕТИЧКИ ПРИСТУП 87

Славко В. Петаковић (Београд)
ПОЕТИЗОВАЊЕ ИСТОРИЈСКЕ ПОТКЕ
У *ДУБРОВАЧКИМ ЕЛЕГИЈАМА* ЛУЈА ВОЈНОВИЋА 99

Гордана С. Покрајац (Нови Сад)
ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈСКИХ ИЗВОРА У РОМАНИМА
XX ВЕКА (*ТЕШКО ПОБЕЂЕНИМА* СЛАВОМИРА
НАСТАСИЈЕВИЋА И *СЕНКА ДЕСПОТИЦЕ* ВИДАНА НИКОЛИЋА)... 107

Тања О. Ракић (Београд)
ЛИК ДАМЈАНА ЈУДЕ У ДЕЛИМА АНДРЕ ГАВРИЛОВИЋА 121

Мирјана Д. Арежина (Бањалука)
ДУБРОВНИК У РОМАНУ *ДЕРВИШ И СМРТ*
МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА..... 133

Миленко Б. Пекић (Косовска Митровица)
ДУШАН БЕРИЋ, ИСТРАЖИВАЧ КЊИЖЕВНЕ
ПРОШЛОСТИ ДАЛМАЦИЈЕ 139

Персида С. Лазаревић Di Giacomo (Chieti-Pescara)
СРПСКИ „ПОДРУМАРИ": КОНТЕКСТ И ИЗВОРНИЦИ 149

Елена И. Дараданова (София)
МЕДИТЕРАНСКИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА 159

Бојана С. Стојановић Пантовић (Нови Пазар)
СРПСКИ РОМАНТИЧАРИ И ДИСОВЕ НИХИЛИСТИЧКЕ ВИЗИЈЕ..... 171

Соња В. Веселиновић (Нови Сад)
ВОЈИСЛАВ ИЛИЋ И САВРЕМЕНИ СРПСКИ ПЕСНИЦИ 181

Предраг М. Јашовић (Нови Пазар)
КОСОВСКИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ СРПСКИХ МОДЕРНИСТА..... 191

Тамара Р. Грујић (Кикинда)
МОДЕРНИ ИНДИВИДУАЛИЗАМ И ТРАДИЦИЈА
У ПОЕТИЦИ СВЕТИСЛАВА СТЕФАНОВИЋА 201

Милан Д. Алексић (Београд)
ПЕСНИШТВО ИВАНА В. ЛАЛИЋА И КЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА..... 213

Оља С. Василева (Београд)
ОДЈЕЦИ ТЕОДОСИЈЕВОГ ПЕСНИШТВА
У ЗБИРЦИ *ЧЕТИРИ КАНОНА* ИВАНА В. ЛАЛИЋА 223

Зорана З. Опачић (Београд)
ИСТОРИЈСКА САМОСВЕСТ ПОЕЗИЈЕ МИЛОСАВА ТЕШИЋА 235

Сања Ј. Париповић Крчмар (Нови Сад)
РЕАКТУАЛИЗАЦИЈА ЛИТУРГИЈСКИХ
СРПСКО-ВИЗАНТИЈСКИХ ФОРМИ – *СЕДМИЦА*
МИЛОСАВА ТЕШИЋА 245

Vesna Cidilko (Berlin)
УРБАНА ПРОЗА И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ 20. ВЕКА 255

Бојан Т. Чолак (Београд)
СЛИКА (БЕО)ГРАДА / ГРАЂАНА И КОНСТРУИСАЊЕ ЛИКА
ДОШЉАКА У ГРАДУ: ПРИЧЕ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА
ДО ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА 265

Ина И. Христова (София)
АСПЕКТИ КЊИЖЕВНОГ ЧИТАЊА ГРАДА
У ДЕЛИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА И СИМЕ МАТАВУЉА 277

Ала Л. Татаренко (Львів)
СЕНКЕ ЧИТАЊА У *ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ*
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ 289

Горана С. Раичевић (Нови Сад)
СЛАВНА ПРОШЛОСТ ЈЕ ЛАЖ:
МИЛУТИН БОЈИЋ И МИЛОШ ЦРЊАНСКИ 299

Małgorzata Filipek (Wrocław)
ГОРДАНА ЋИРЈАНИЋ И ДЕЛО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ 311

Слађана В. Јаћимовић (Београд)
СУКОБ РАЗЛИЧИТИХ КУЛТУРА У МЕТЕЖУ ИСТОРИЈЕ
– *ЗИМСКО ЉЕТОВАЊЕ* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ 323

Оливера В. Радуловић (Нови Сад)
УТИЦАЈ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУДРОСТИ
НА СТВАРАЛАШТВО ИВЕ АНДРИЋА 331

Sead Porobić (Hamburg)
О ИДЕНТИТАРНИМ КОНЦЕПТИМА У ДЈЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА 343

Надија И. Реброња (Нови Пазар)
ИСТОРИЈА И ТРАДИЦИЈА У РОМАНУ *МОЈКОВАЧКА БИТКА*
ЋАМИЛА СИЈАРИЋА 355

Драган Л. Хамовић (Београд)
РАСТКО ПЕТРОВИЋ: АВАНГАРДНО ОТКРОВЕЊЕ
НАЦИОНАЛНИХ ТРАДИЦИЈА 367

Robert Hodel (Hamburg)
ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ КАО ПРИПОВЕДАЧ
(ПО ВАЛТЕРУ БЕЊАМИНУ) 379

Милунка Љ. Митић (Ниш)
ПОЛИЖАНРОВСКА ПОЕТИКА РОМАНА
ПРИНЦ И СЕРБСКИ СПИСАТЕЉ МИЛИСАВА САВИЋА 391

Слободан В. Владушић (Нови Сад)
МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНИ КОНТЕКСТ ПРОУЧАВАЊА
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ – КЊИЖЕВНЕ СТУДИЈЕ
И СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ 399

Снежана М. Милосављевић Милић (Ниш)
СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА КЊИЖЕВНОСТ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ
ПОСТКЛАСИЧНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ – МОГУЋНОСТИ НОВОГ
ЧИТАЊА 409

Миодраг Б. Лома (Београд)
ИСТОРИЈА СТАРЕ И НОВЕ КЊИЖЕВНОСТИ ФРИДРИХА
ШЛЕГЕЛА: ДУХОВНОИСТОРИЈСКИ ПОГЛЕД
НА СТАРОГРЧКУ ЛИТЕРАТУРУ 419

Marta Chaszczewicz-Rydel (Wrocław)
НОВА СТРУЈАЊА У ТЕОРИЈИ, НОВА ПИТАЊА
У АКАДЕМСКОЈ ПРАКСИ 431

Весна В. Елез (Београд)
„ИЛУЗИЈА КРАЈА" И ВИТАЛНОСТ КЊИЖЕВНОСТИ
У 21. ВЕКУ 439

Весна З. Дицков (Београд)
СРПСКА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА КРИТИКА О БОРХЕСУ:
ОДЈЕК У ПЕРИОДИЧНИМ И СЕРИЈСКИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА
(2001–2015) 447

Bogusław Zieliński (Poznań)
СРПСКА ТРАДИЦИЈА У РОМАНИМА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА
ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА (1997) И САВЕ ДАМЈАНОВА
(2014) *ИТИКА ЈЕРОПОЛИТИКА@ВУК* 457

Оксана Микитенко (Київ)
ЂАВО У СУПЕРМАРКЕТУ ИЛИ ХИМЕРЕ ВЕЛЕГРАДА
У ПРИЧАМА МИХАЈЛА ПАНТИЋА 465

Бранка М. Јакшић Провчи (Нови Сад)
ВРЕМЕ И ПРИЧА У *УБИСТВУ С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* –
СЕЛЕНИЋЕВО ВИЂЕЊЕ ИСТОРИЈСКИХ ДОГАЂАЈА
И УМЕТНИЧКА СТВАРНОСТ 475

Предраг С. Мирчетић (Београд)
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ПОСТУПЦИ У РОМАНУ
СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* 485

Тања Ф. Гаев (Београд)
РЕЦЕПЦИЈА УКРАЈИНСКОГ ПОСТМОДЕРНИЗМА
У СРПСКОЈ КУЛТУРИ 495

Јован М. Љуштановић (Нови Сад)
О ИСТОРИЗМУ У САВРЕМЕНОМ ИЗУЧАВАЊУ
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ 505

Стојан М. Ђорђић (Ниш)
РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ У ДРАМИ
БАНОВИЋ СТРАХИЊА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА 515

Бранко Б. Брђанин (Источно Сарајево – Пале)
ЗАБОРАВЉЕНЕ ДРАМЕ О КОСОВСКОМ БОЈУ
(ПРИЛОГ НЕНАПИСАНОЈ ИСТОРИЈИ СРПСКЕ ДРАМЕ) 525

Тамара М. Љујић (Београд)
ЕПСКИ ПОДТЕКСТ ФИГУРЕ ВЛАДАРА
У КОСОВСКОМ ЦИКЛУСУ МИЛАДИНА ШЕВАРЛИЋА 535

Бошко Ј. Сувајџић (Београд)
НАТУРАЛИЗАМ У ДРАМАМА ДРАГАНА ТОМИЋА 545

Ливија Д. Екмечић (Београд)
ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У ДРАМИ
ХАСАНАГИНИЦА ЉУБОМИРА СИМОВИЋА 555

Александра П. Бјелић (Београд)
ЛАЖНИ ИДЕНТИТЕТ ВАМПИРА У СРПСКОЈ ДРАМИ
НА КРАЈУ XIX И ПОЧЕТКУ XX ВЕКА 565

Зорица Ђ. Ковачевић (Београд)
ДАНСКИ ПРЕВОД НУШИЋЕВЕ *АУТОБИОГРАФИЈЕ*
КАО ДИСКОНТИНУИТЕТ У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОМ
И МЕЂУЈЕЗИЧКОМ ПОСРЕДОВАЊУ 575

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082)"19"
821.163.41.09:398(082)
82.09(082)

НАУЧНИ састанак слависта у Вукове дане
(45 ; 2015 ; Београд)
Књижевна традиција и српска књижевност 20. века,
Књижевноисторијско знање и изазови новог миленијума
(национални, регионални, континентални контекст).
2 / 45. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд,
17–20. IX 2015. – Београд : Међународни славистички центар, 2016
(Београд : Чигоја штампа). – 584 стр. ; 24 cm. – (МСЦ, ISSN 0351-9066)

Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. –
Библиографија уз сваки рад. – Резимеи на више језика.

ISBN 978-86-6153-316-7

a) Српска књижевност – Мотиви – Зборници – 20в
b) Српска народна књижевност – Зборници
c) Књижевност – Зборници

COBISS.SR-ID 225597708