



БЕОГРАД

15 – 18. IX 2016.

**НАУЧНИ
САСТАНАК
САДВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**

ЕСЕЈ, ЕСЕЈИСТИ И ЕСЕЈИЗАЦИЈА
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ

БЕОГРАД, 2017.

46₂

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

Научни скуп је одржан уз подршку Министарства просвете,
науке и технолошког развоја Републике Србије

**ЕСЕЈ, ЕСЕЈИСТИ И ЕСЕЈИЗАЦИЈА
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ**

*

**ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ**

Бојана С. СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈ ЈОВАНА ХРИСТИЋА КАО НАРАТИВ (НА ПРИМЕРУ ЗБИРКЕ *ТЕРАСА НА ДВА МОРА*)

У раду се бавимо наративним одликама есеја Јована Христића, посебно текстовима из последње, постхумно објављене збирке *Тераса на два мора и друге истините приче* (2002). За модерни есеј, чијој традицији припада и Христићев, карактеристичан је лични, субјективни начин приповедања знања, поготово оног које се односи на његову егзистенцијалну ситуацију. Дескрипција и нарација аутобиографског искуства преламају се кроз својеврсну литераризацију живота у свим битним тачкама људског постојања, посебно када је реч о појединим архетиповима.

Кључне речи: модерно, есеј, нарација, персонализација, књижевност, егзистенција, филозофија, фантастика.

У својој књизи *Облици модерне књижевности* из 1968. године, можда најзначајнијем делу у ком се Јован Христић (1933–2002) бави феноменом модерног у књижевности, теорији, филозофији и култури, аутор се залаже за она дела која по њему превазилазе и прекорачују оквири задатог, традиционалног књижевног израза. Таква дела одликује превласт дискурзивне конструкције текста, што подразумева романескно-филозофски или теоријски принцип његовог обликовања, поезију писану као проза и обратно; облике оралне и писане презентације драмског текста, замену епског песништва лирским фрагментима и дужим епским песмама, као и стваралачку критику која се реконструира у духу критичара (Христић 1968: 14–15). Посебно место у овим расправама и огледима код Христића заузима жанр есеја, чему је у овој књизи посветио познату студију „Судбина есеја”, коју критика узима као неку врсту програмског написа са видљивим аутопоетичким обележјима (Радојчић 2013: 37–45). Уколико се пак осврнемо на све књижевне жанрове и родове у којима се Јован Христић током свог стваралачког века огледао, у неким врло фреквентно (нпр. позоришна критика), у другима мање, али

* bspantovic@ff.uns.ac.rs

једнако успешно (поезија), укључујући и његове преводе, очигледна је чињеница да управо есеј, поред поезије, представља ону квинтесенцију ауторовог естетичко-филозофског, теоријског, критичко-полемичког и уже литерарног изражавања.

Овом приликом неће бити простора да се осветли целокупна Христићева есејистичка делатност, почев од његових првих књига које претходе *Облицима модерне књижевности*, а то су *Поезија и критика поезије* (1957) и *Поезија и филозофија* (1964), све до дела која припадају тзв. позној Христићевој стваралачкој фази, *Професор математике и други есеји* (1988). За нас је особито важна постхумно објављена књига у којој се у наслову чак мења ознака есејистичког жанра: *Тераса на два мора и друге истините приче* (2002). Она је, игром случаја, објављена непосредно после смрти Јована Христића, тачније, из тадашње штампарије издавачке куће „Филип Вишњић” (едиција Албатрос) донета је буквално на његову сахрану. Оно што је ипак неопходно нагласити јесте то да је Христићева есејистичка пракса увек пратила, коментарисала или пак наговештавала његов песнички и драмски рад. Због тога се већ од краја осамдесетих година па све до 2002. године може запазити ауторов заокрет ка концепцији лирског јунака и приповедача који је аутобиографско-мемоарског карактера. Приметно је поособљење текста, што је уочено и када је у питању Христићева поезија после 1988. године (Којен 2003: 57–70; Којен 2009: 423–448).

У тексту карактеристичног наслова „Анатомија есеја”, такође својеврсном есеју о есеју, позивајући се на родоначелнике овог жанра Мишела Монтења и Френсиса Бејкона, Христић констатује да есеј према моралистичком тумачењу није колебање између живота, литературе и филозофије, већ разумевање ова три члана у њиховом тоталитету, у њиховој суштинској „нераздвојности и нераздвојивости” (Христић 1954: 107). Дело есејистичке инспирације, које се, како он каже у тексту „Судбина есеја” „на једном крају утапа у књижевну критику, а на другом у нешто литерарније ћаскање недељног новинарства, у оба случаја налази се бескрајно далеко од својих великих узора” (Христић 2016: 133). Жанр есеја, био он изданак класичне или пак модерне традиције (Ками, Сартр, М. Јурсенар, В. Вулф, Исидора Секулић, Душан Матић) одликује пре свега синтетичност и неисторичност, као и ауторово свесно хтење да писање постави у сам живот и проговори о суштинским питањима људског постојања и судбине.

У том смислу, потребно је осврнути се и на наслов Христићеве последње објављене прозне збирке *Тераса на два мора*. Шта значи придодата синтагма *и друге истините приче*? Први пут, још од свог запаженог експерименталног поетско-прозног првенца *Дневник о Улису* (1954), у ком је ондашња критика управо видела младог аутора изразитог есејистичког дара,¹ Јован Христић свом делу даје једну белетристичку одредницу (приче), али уз њих ставља и придев (истините). Да ли је писац хтео да нагласи њихову нефикционалност, већ поменути аутобиографско-мемоарски, па чак и помало дневнички

¹ О рецепцији раних Христићевих књига видети у Хамовић 2008: 11–12; 19–22.

карактер? Или је желео да сугерише како је битније од конвергенције са фактицитетом управо начин на који та околност делује на сам субјект, односно ауторски лик и „на који начин оно што *знамо* утиче на то како *постојимо*” (Христић 2016: 135). То такође упућује на чињеницу протока истине из једне области на читаво наше искуство. У Христићевом случају, оваква позиција је увек амбивалентна: списатељски подстицај потиче од литераризације реалности, али је уједно реч и о подређивању књижевноуметничке реалности емпиријском, сензуалистичко-меланхоличном погледу на свет, где је тело „последња оаза истине”, а вербални израз, говор, представља знак живота (Христић 2016: 139). Стога, у збирци *Тераса на два мора* ауторов дескриптивно-наративни поступак есејизације достигао је врхунац.

Преостаје само да за ову прилику ближе одредимо и термин *наратив*, односно *наративни есеј*. Оба термина су у директној вези са поступком приповедања одређених догађаја организованих у причу, односно потанким описивањем или аналитичким рефлектовањем појединости из света/текста.² Есеј као наратив увек подразумева фокусирање на лично искуство, сећања, рефлексије, флешбекове и антиципације, критичко-полемичке дискусије и судове. Такође укључује афористичко-анегдотско приповедање, као и употребу денотативног и конотативног/тропичног језика. Такође се код Христића уочава и доминација кратке форме на подлози есеја као фрагмента: запис, прозаида, анегдота, дијалог, предање, фантастична прича на документарном предлошку, метапоетичко приповедање. За разлику од тзв. формалног есеја, неформални или модерни есеј је пре свега кратак, понегде се преклапајући са кратком причом или цртицом; усредсређен је на иновативну или неконвенционалну тематику, односно на процес самоспознаје субјекта текста и његову исповест. Уједно, овај тип есеја често је неконзистентне структуре, специфичног стила, итд. (Холман 2011: 193). Како је о текстовима из *Тераса на два мора* већ примећено:

Можда би било најпримјереније Христићеве интимно мотивиране текстове назвати — рембоовски — „илуминацијама” или пак — цојсовски — „епифанијама”, а свакако имају и вредност поетске прозе, премда се не улагују ни херметизму ни езотерији. Право чудо у сфере изведбе је у неизбежној конкретности повода, верифициранога локалним и темпоралним знацима, но нужно подигнутога у сфере необичности и привилегираних тренутака достојних памћења (Мароевић 2012: 194).

А Христићево поновно непосредније и експлицитније бављење уметничком прозом могло је наићи само на свеопште критичко одобравање, јер је попут неких других мајстора послератног српског есеја (Миодрага Павловића, Борислава Радовића, Љубомира Симовића) и он поседовао аутентичан дар за артикулацију прозног исказа. То је примећено још поводом *Дневника о Улису*, а и сам је аутор сматрао пожељном и нужном песничку „транзицију” у прозни жанр (Стојановић Пантовић 2016: 13–14). Пишући, на пример о

² Овај поступак Александар Јовановић назива „приповедањем есеја” у приказу Христићеве књиге *Есеји* (1994: 18).

Христићевој доцнијој ревизији и одбацавању прозних партија из *Дневника о Улису*, Доброслав Смиљанић закључује:

Била је то проза која је указивала на велике Христићеве могућности, *можда и онај-веће* (курзив Б. С. П.). Специфична проза, конкретна попут научног трактата из петрографије, прецизна, неутрална, без глумљене тајанствености, привидно несврховита, наизглед неопређена, објективна, неметафорична, а сва у функцији једне околишне глобалне метафоре (Смиљанић 1983: 531).

Овакво запажање о извесној „безличности” прозе Јована Христића у сагласности је са његовом раном фазом стваралаштва названом „моделом апстрактне егзистенције” (Негришорац 1997: 66), што упућује на исходишта ауторове модерне класицистичке поетике (Јовановић 2009: 9–12), чиме се наглашава веза и са античком и са модерном традицијом и културом. И у збирци *Тераса на два мора и друге истините приче* доминира хеленско-медитерански тематско-значењски комплекс карактеристичан за Христићево песничко и есејистичко дело: море, сунце, подне, лето, путовање и пловидба, праелементи, предсократовска веза између речи/језика и ствари, блискост човека и природе, или феномен тишине. Кључна разлика је у томе што се од апстрактне егзистенције ауторска фигура помера ка персоналној, личној егзистенцији и приповедању из индивидуалног, најчешће аутобиографског угла. Притом се дискретне интертекстуалне везе и цитати и у овим текстовима додатно реактуализују и ресемантизују у складу са мишљу да се сећања, мит и историја, па и властити живот коментаришу не само са становишта онога што је у прошлости прошло и завршено већ и са становишта садашњег у прошлом, или прошлог у садашњем. У једном временском континууму довољан је стога повлашћен тренутак да би се накратко уронило у вечност и бескрај, у првобитну немоћ ствари без каснијих наслага речи, у *тишину и немоћ*, чему су посвећене неке од најлепших страница ове збирке (пре свега „Четири приче о тишини”). Као и у Христићевој поезији писаној од деведесетих година прошлога века у којој преовлађују осећање меланхолије и доживљај егзистенцијалне свакодневице што води ка суморном предосећању смртног часа (Стојановић Пантовић 2009: 335–354), и овде, у највећем броју прича наратор обликује гранично искуство *ониричког прекорачења* ка свету мртвих. На пример, то је посебно случај у текстовима „Најлепши тренуци у животу”, „Глават”, „Четири приче о тишини”, „Бодлеров јецај”: „Увек и изнова дивимо се онима које је природа узела под своје, и обдарила их да живе у дослуху са њеним тајним и скровитим силама” (Христић 2002: 58).

Ове кратке приче или прозаиде, у којима исијава лирско-медитативно расположење, наратор конструише око неке изненадне ситуације испричане или описане било из „ја” форме, или објективније, дистанцирано, кроз неку врсту персоналног приповедања, што је случај са изузетном кратком причом заснованом на биографским подацима из живота Шарла Бодлера „Бодлеров јецај”. Као последица овако конципиране нарације једна привидно есејистичко-документарна кратка прича неочекивано добија фантастички завршетак. После неуспешног боравка у Бриселу у потрази за издавачем, финансијски руиниран и физички ороноу, Шарл Бодлер се 1865. враћа за Париз и налази

преноћиште код младог песника у успону Катула Мендеза. Током ноћи, сводећи рачуне од зараде објављених дела, свестан да за живота од писања није могао да преживи, Мендез зачује великог песника како тихо јеца, а ујутру налази у соби цедуљу на којој је Бодлер, одлазећи, написао само „Au revoir”, заувек се опростивши са њим. Две године после Бодлерове смрти 1867. године, додаје у последњем пасусу наратор, умире и славни Сент-Бев, критичар од кога је Бодлер највише очекивао у погледу подршке и естетске валоризације властите поезије, али који се „устезао да стави на коцку свој углед залажући се за осуђеног и прокаженог песника, такође се нашао на другом свету” (Христић 2002: 109). Последње две реченице уносе знатно одступање од логичке кохеренције текста, издижући га на другу значењску раван која се може разумети у фантастичком кључу, односно неком сусрету двојице великана *на оном свету, у посмртном амбијенту*. Њихов онострани сусрет подржан је и оснажен још једном експлицитном интертекстуалном референцом на сцену из Сартрове драме *Иза затворених врата*:

Послужитељ, сасвим налик на оног кога познајемо из Сартрове драме *Иза затворених врата*, довео га је до једних врата и рекао: „Овде је један господин кога бисте можда желели да видите”. Отворио је врата, и Сент-Бев је ушао у мрачну собу у којој је на дивану седео један изнурени човек у похабаном оделу, нимало налик на оног са застрашујуће продорним погледом и строго стиснутим уснама кога је Надар фотографисао годину дана пред смрт, и јецао (Христић 2002: 109).

Значењска амбиваленција која резултује трансформацијом у фантастички завршетак текста потиче од тога што нам није сасвим јасно да ли и тај послужитељ припада свету париског стана или пак неком другом свету, у ком су се, сасвим неочекивано, а можда и судбински, поново срели велики песник и чувени критичар. Ситуација је готово пресликана из пасуса који непосредно претходе тим завршним реченицама када, како је речено, млади Мендез заиста чује Бодлера како јеца. Наративни преокрет има за циљ да још једном, још сугестивније, дочара „сјај и беду” Бодлеровог уметничког битисања.

Ефектно уметнути мотиви духова и привиђења, који доминирају у причи путописног карактера („Глават”), односе се на омиљен Христићев топос ове збирке, а то је острво Ластово. Често се његове географске, наутичке и културолошке одлике, комуникација са мештанима и пишчев удео у томе могу упоредити са тајанственим неименованим острвом из кратког романа Растка Петровића *Људи говоре*. Христићев поступак сродан је по сликању једноставних, обичних разговора који се односе углавном на ловљење рибе и њено припремање, дневно или ноћно бацање мреже у море. Уз њих су и карактеристични јунаци (рибари, капетан), али и нараторова носталгична сећања прожета љубављу ка том једноставном, аутентичном животу, по моделу Хомера или Херодота, чије описе Христић често наводи као својеврсну „подршку” истинитости описа.

Та врста документарности, фактографије и безличног приповедања коју користе постмодернистички писци за стварање што убедљивије илузије веродостојности појављује се већ на почетку Христићеве кратке приче *Глават*,

чији наслов упућује на посебно конструисан светионик на „оточићу Главату на којем је осмерокутна камена кула свјетионика над једнократном чуваревом кућом” (Христић 2002: 11). Аутор се позива на пељаре *Јадранског мора* тадашњег Хидрографског института Југословенске ратне морнарице (1964), затим на пељар Британског адмиралитета *The Mediterranean Pilot* (1957), *Наутички водич Јадрана* (1975), итд., тражећи прецизан цртеж и координате острвца Глават и посебно светионика над чуваревом кућом, високо на хридинама које се окомито спуштају у море. После неколико уводних цитата из научних енциклопедија, које као да су преписане из Кишових и особито Пекићевих списа, наратор у првом лицу признаје како је његова давнашња жеља да са Ластова оде бродићем до тог острвца постала нека врста опсеције, фантазије, готово као потрага за изгубљеним благом („Било како било, Глават је све више обузимао моја сневања”, Христић 2002: 13). С обзиром на то да је прилаз светионику изузетно тежак и негостољубив, наратор се задовољава само физичким приближавањем Главату, и то чамцем на путу од Ластова ка отоку Мљету. Визуелни доживљај острвца, чуварове куће и светионика предочен је изузетно прецизно, као у романима морепловца Џозефа Конрада или у Поовим делима *У вртлозима Малстрема* и *Авантуре Гордона Пима*. Разлог овако детаљног описа тог амбијента лежи у нараторовој тежњи да још јаче подвуче фантастички моменат који проистиче из тако заснованог сижеа: иако је хангар био пун мрака, а прозори затворени као да у кући нема никог, њему се одједном указује жена у вратима хангара, са дететом у рукама „застала на самој граници светлости и таме” (Христић 2002: 15). Праг куће као граница два света, таме и светлости јесте оно лиминално подручје митолошко-митских архетипова, које мења наративну перспективу текста. Жена-привиђење појавила се непосредно пошто се наратору и његовој посади угасио мотор чамца на сред мора. Деловање фантомског обриса налази се на граници рационално чудесног: приповедач је свестан да је жена највероватније само привиђење, али је, док је види, стварна колико и оно што зовемо стварношћу (Христић 2002: 16). Да је баш тако, сведочи психичко стање у које наратор запада:

За тренутак, био сам потпуно обузет тим привиђењем. Нисам могао ништа да кажем, нисам могао да начиним ниједан покрет. Ветар је дувао, чамац се љуљао на таласима који су претили да ће га разбити о камену обалу, и ја сам беспомоћно гледао ту жену која се ниједном није покренула, нити нам је било шта довикнула, ништа што би нас уверило да је она стварна као што је стваран био ветар, као што су стварни били таласи, као што су стварне биле мргдне и зле стене на које смо сваког тренутка могли бити бачени (Христић 2002: 16, подвлачења Б. С. П.).

Ако погледамо овај одломак на стилистичком плану, видећемо да је ритмизација сложене реченице спроведена тако што се на крају кумулирају једна за другом три поредбене реченице, поступком градације који додатно појачава језовитост и фантастичност ефекта. Приповедач сугерише да је његов „блиски сусрет” са женом-привиђењем значио и његов тренутни боравак у Хаду, опасну границу прекорачења ка аури вечне тишине. Моменат повратка на ову страну симболизован је поновним паљењем мотора и даљим

путовањем на Млет, по плавом небу и осунчаном мору. Слика сутрашњег повратка на Ластово сведочи да је жена из „маште морепловаца”, сирена из *Одисеје*, односно „сенка изашла из мрака и нестала у мраку”, егзистенцијално и судбински моћнија од стварне жене коју је на дан повратка видео испред куће светионика насмејану и кликтаву, окружену децом. Фантастичка инверзија потпуно је јасна наратору и он сада свесно верује у њу: „Је ли то била иста она жена која нас је, колико јуче, немо посматрала стојећи у вратима хангара за чамац са дететом у наручју? Сасвим сигурно јесте” (Христић 2002: 17). Он се пак сећа жене коју више никада на свом проласку поред Главата неће видети: како пролази време и он, и та сенка у маглини сећања претапају се у привиђење.

Занимљива је, поготово са становишта имагологије и хетерослика, цртица „Један чудан сусрет Истока и Запада”. Реч је о Христићевом ироничном и суптилном деконструисању и преокретању стереотипа које Окцидент има према Оријенту (Гвозден 2011: 266–274), конкретно према представницима тзв. Левантинаца³ (Турцима, Грцима, Јерменима). На почетку се наглашава да се радња одвија у једном малом цариградском хотелу који је уређен „по европском реду и закону”. Све те народе, педесетих година деветнаестог века Теофил Готје, француски уображено и без много размишљања назвао је „варварима” (Христић 2002: 89). Парабола смисла изграђује се у овом тексту око феномена буке, гласности који су обележје варвара, односно тишине и полугласа, шапата који су наводно одлика цивилизованих народа и појединаца. За разлику од бучних Левантинаца који на улицама и пијацама вичу и довикују се – што је наше уврежено мишљење – „на цивилизованом Западу говори се тихо, глас се ретко, или никада, не подиже, из пуног уважавања за нежни слух сабеседника и увиђавности за мир оних који у разговору не учествују” (Христић 2002: 90). Ипак, како примећује наратор, и Левант има своја подручја тишине и ћутања, изван хаоса звукова и гласног говора. Баш као што и агресивни, нетолерантни Запад својим наметљивим туристичким гласовима нарушава мир и спокојство једног левантинског поподнева. Христић изузетно ефектно описује упад групе Италијана у време цариградске сиесте и њихове бучне разговоре о туристичким знаменитостима које су тог дана обишли. То проузрокује прекид тихих разговора Левантинаца и њихово повлачење у дно сале за ручавање, демонстрирајући тиме дистанцирање од „европске цивилизованости и њених дарова” (Христић 2002: 91).

Овом приликом неопходно је скренути пажњу и на последњу „истиниту причу” из ове збирке. У завршном тексту, по ком је добила наслов читава збирка, *Тераса на два мора*, лични доживљај сунчевог изласка и особито Поднева, као и сунчевог заласка, претапа се у другом делу текста у исповедну расправу о омиљеној пищевој поеми, Валеријевом ремек делу „Гробље крај мора”. Она је нашег песника уједно инспирисала и за његову чувену „ме-

³ Међу Левантинце се убрајају Византинци, односно сви они који су живели под њиховим наслеђем, па и Срби као балканско-медитерански народ, највећим својим делом. Извесно је да Христићева иронична жаока циља и на уврежене стереотипе и негативне емоције Западњака према властитом народу, а уједно карикира и њихов културно-вредносни систем.

дигитеранску” лирску поему „Mezzogiorno”. У фасцинантном опису поднева, наратор отвара филозофску проблематику тактилног, као и „мултисензорски комплекс” делатности и страсти, акције и реакције (Делез 1990: 59–60):

Подне је велики, тајанствени и мистични час на Средоземљу. Вероватно и на другим морима, на сваком на свој начин... Подне није само један догађај на небу; у часу Поднева ми прекорачујемо границе једног света и улазимо у један други који узалуд покушавамо да опишемо речима, пошто се у преображају који се збива у Подне истине не откривају речима, већ додиром *Истине које рука може да додирне*, каже Ками (Христић 2002: 119).

Додир руком, стопалом, телом, постаје тако знамен истине које нам гарантује голо постојање и проналажење сопства у Парменидовом „блиставом белом бићу”. И овде је реч о прекорачењу граница видљивог и невидљивог света, само по блештавом светлу. Ониричко-фантастичка компонента такође игра битну улогу у обликовању смисла текста. Христићево/приповедачево нијансирано описивање поднева, које је најпре повезано са чулом фокусираног погледа (вида), прожима се и са другим чулима, стварајући специфичан естетски режим чула (Рансијер 2008), у коме додир има повлашћену улогу, а самим тим у додиру тела/људског тела и камена ово прво бива тајанствено преобработено, оно постаје елемент:

Додир. Али, шта је додир? Филозофи најчешће и највише пишу о виду; Бодлер је био обузет мирисима; сладокусци су обузети укусом; понеко напише и нешто о слуху. О додиру готово да нико не говори... Али да би се открила мисао која пребива у додиру треба употребити руку, а то је нешто што филозофи ретко чине (Христић 2002: 118).

Исто онако, каже аутор, како се говори о води, ваздуху, о земљи и о ватри.

У тренутку Поднева, тако карактеристичним за Христићеву поезију, песнику се напросто „отворила” Валеријева поема „Гробље крај мора” без посредства превода, језиком француског оригинала, да би интуицијом и слушњом допрло до њеног смисла који за песника представља моменат епифанијског просветљења:

Ипак, једног Поднева, на „тераси на два мора”, учинило ми се да сам разумео *Гробље крај мора*. Као што се догађа само онима који су или засићени и пресићени ерудицијом па је једном покретом збацију са себе, или незналицама који у безазленој наготи свог незнања не хају за ерудицију, између мене и Валеријеве песме одједном није било ничега и никога... Све загонетке те „врховне песме” намах су се отвориле, и као што у њој Сан постаје сазнање, метафоре су постале истине, пошто је на подневном сунцу све истина (Христић 2002: 122–123).

Наратору приче тренутак и осећај додиром између људског тела и врелог камена не представљају само хедонистичко-чулни доживљај, већ и врхунски доказ сазнајно-онтолошке природе (како то Ками формулише, „живот са укусом топлог камена”). Додир стопала и скоро врелог каменог пода терасе која се простире на два мора представља специфичан хронотоп који је семантички веома сложен. Та врелина камена зна да се „распростре читавим нашим животом” у тренутку поднева, пре свега летњег, када врхуни и апсолутна али краткотрајна људска лепота, што је и поента есеја „Човек Средоземља” (Христић 2002: 118). Ако је испуњеност тог драгоценог а пролазног

тренутка оно што је човеку од богова дато, онда је „истина поднева” и његова метафизика, као на сликама Ђорђа де Кирика, можда једини начин да се бескрај отвори и увуче субјект у себе.

ЛИТЕРАТУРА

- Гвозден 2011: В. Гвозден, Окцидентализам, оријентализам, у: *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, (прир.) Б. Стојановић Пантовић, М. Радовић, В. Гвозден, Нови Сад: Академска књига, 266–274.
- Делез 1990: Ж. Делез, *Шта је филозофија*, превела Славица Милетић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јовановић 1994: А. Јовановић, Јован Христић: Есеји, *Култура, уметност, наука*, Београд, Политика, XXXVIII, бр. 81, 18.
- Јовановић 2009: А. Јовановић, Јован Христић – уводна белешка, у: *Модерни класициста Јован Христић*, (прир.) А. Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 9–12.
- Којен 2003: Ј. Којен, Позно песништво Јована Христића, у: *Јован Христић, У тавни час*, (прир.) Ј. Којен, Београд: Чигоја штампа, 57–70.
- Којен 2009: Ј. Којен, Још о позном песништву Јована Христића, у: *Модерни класициста Јован Христић*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 423–448.
- Мароевић 2012: Т. Мароевић, S klasicima srođen, њима ulančan, *Sarajevske sveske*, Sarajevo, br. 37/38, 94–99.
- Негришорац 1997: И. Негришорац, Ерудитна прозачност Јована Христића: Модели поетског искуства, у: *Зборник добитника Змајеве награде-Јован Христић*, ур. С. Гордић и И. Негришорац, Нови Сад: Матица српска, 56–76.
- Радојчић 2013: Др С. Радојчић, Филозофски аспекти Христићеве есејистике, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 64, св. 1, 37–45.
- Рансијер 2008: Ž. Ransijer, *Politika književnosti*, превео М. Budjar, Novi Sad: Adresa.
- Смиљанић 1983: Д. Смиљанић, Одисеј на путу по својој соби, у: *Јован Христић*, избор и предговор Б. Стојановић Пантовић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 199–205.
- Стојановић Пантовић 2009: Б. Стојановић Пантовић, Сродности у позним песмама Јована Христића и Александра Ристовића, у: *Модерни класициста Јован Христић*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 335–354.
- Стојановић Пантовић 2016: Б. Стојановић Пантовић, Христићеве узлети имагинације и сазнања, у: *Јован Христић*, избор Б. Стојановић Пантовић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 9–20.

- Хамовић 2008: Д. Хамовић, *Лето, цитати. Поезија и поетика Јована Христића*, Београд: Завод за уџбенике.
- Холман 2011: W. Hollman, *A Handbook to Literature*, New Jersey: Prentice Hall.
- Христић 1957: Ј. Христић, *Поезија и критика поезије*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1964: Ј. Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1968: Ј. Hristić, *Oblici moderne književnosti*, Beograd: Nolit.
- Христић 2002: Ј. Христић, *Тераса на два мора и друге истините приче*, Београд: Филип Вишњић.

Bojana S. Stojanović Pantović

ESSAY BY JOVAN HRISTIĆ AS A NARRATIVE
(WITH REGARD TO HIS COLLECTION *TERRACE ON TWO SEAS*)

(Summary)

In this paper we deal with narrative and fictional qualities of essays of the prominent Serbian poet Jovan Hristić (1933–2002) with regard to texts from his last, posthumously published prose collection named *Terrace on two seas and other true stories* (2002). Hristić's art of essay belongs to the tradition of modern essay, even though contains some important elements of classical essay (Montaigne, Bacon). In modern essay narration is focussed on a personal, subjective way of storytelling, especially one that refers to the human existential situation. In his paper "Anatomy of Essay" Hristić stresses that life, philosophy and literature can not be treated separately but as a unity. Description and narration of autobiographical experience refract through a sort of life literarization in all essential points of human existence. In addition to this, the author often shapes his short stories/essays as phantastic parables ("Baudelaire's Sob", „Glavat", "Terrace on two seas"), challenging at the same time the borderline between empirical and transcendental life.

Драган Ј. ХАМОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЈОВАН ХРИСТИЋ КАО ТЕОРЕТИЧАР ЕСЕЈА И АУТОР ЕСЕЈИСТИЧКЕ ПРОЗЕ

Жанровска природа есеја и статус есеја у модерном књижевном контексту учувају се као привилеговане, чак опсесивне теме Јована Христића. Образлаже есејизам као савремену наджанровску чињеницу, која омогућава не само пожељно мешање облика него и спајање „универзалности филозофије и конкретности поезије”. Есејистичка проза, заступљена у збиркама *Професор математике* и *Тераса на два мора* представља стваралачки израз Христићевог теоријског испитивања природе есеја.

Кључне речи: Јован Христић, модерни есеј, есејистички стил, есејистичка проза.

Пишући наручени есеј о есеју, насловљен „Пропланци есеја”, Сретен Марић – „човек разговора”, како га именује Јован Христић – у форми одговора уреднику темата у часопису *Дело* реторски пита: „Колико Ви знате студија о есеју, не гледајући у библиографије?” (Марић 1976: 5) – напомињући да он памти само радове Вирџиније Вулф, Адорна, Лукача и Бенсеја. Међутим, освежавајући памћење радовима из домаће средине, Марић је, рецимо, могао поменути да је тачно двадесет година раније на српском језику изашао превод збирке есеја Вирџиније Вулф, с текстом „Модерни есеј”, на који се и позвао – а да је ова објава изазвала есеј „Муке с једним обликом” (1957) Миодрага Павловића. Павловићев текст сигнализује основно проблемско питање у додатку наслова, који гласи „Куда иде есеј?”: „Унутрашња, неформална структура есеја подразумева особену мешавину доживљаја и знања, искуства и умовања. Он је узбудљив пресек наше душевне истовремености” (Павловић 1958: 115) – исписује српски песник, не мање чувен као есејиста. Треба нагласити да је есеј Вулфове (о вековној баштини енглеског есеја) Павловићу послужио као повод за промишљање актуелних облика старог књижевног облика. Павловића не занимају само константе у променљивом

* hamovicdragan@gmail.com

трајању есеја него у први план поставља увид о посебном статусу есеја у епохалном часу модерности из којег се оглашава:

Која је то сила што у општој размени идеја, у превратима разних дисциплина, задржава овај облик не само на окупу него и у снази? Чини се да је та сила баш у наше време разголићенија него раније. То је кохезија *облика* који све вари а остаје сам себи сличан (Исто: 114).

Павловић отпочиње нову знатну тему послератне српске књижевне модерности, јер му се у исто време, текстом „Анатомија есеја”, придружује и Јован Христић са блиско постављене аналитичке тачке. Христићу се ова тема отвара као опсесивна лична тема, стваралачка колико и теоријска, које се неће остављати и коју ће потанко развијати читаву наредну, ауторски продуктивну деценију. Христић начиње да решава „проблем есеја” у осврту на два изабрана есејистичка догађаја, на појаву Камиевог *Лета* и *Анине балске хаљине* Душана Матића. И Христић, попут Павловића, испитује шта се то наочиглед свих мења у лику есеја каквог је засновао Монтењ, с краја 16. века. Припрему закључка који следи, поводом есеја у модерном интелектуалном контексту, Христић прибавља позивајући се на Камиево становиште „како треба превазићи нихилизам и открити једну нову наду” – напомињући да то не би био хуманизам 15. или 16. века, него хуманизам „тоталне личности” (Христић 1957: 103–104). Христић оличење такве тоталности налази у лику Демокрита, односно у предсократовским мислиоцима, што је повесни простор којем ће се радо враћати. Описане тежње општег духовног карактера Јован Христић пресликава на опис природе есеја као „трилеме између живота, литературе и филозофије”, али не као колебања између њих, него схватања „ова три члана у њиховом тоталитету”, „њихове суштинске нераздвојности и нераздвојивости” (Исто: 107). Говорећи најпре о есеју као текстовном склопу, Христић истовремено указује на есејизам као епохални процес, о чему ће опширније писати, као очито привилегованој теми, у књизи *Облици модерне књижевности* (1968). У поглављу „Судбина есеја” ове књиге иде и корак даље, те обазриво уводи тврдњу да је „есеј постао карактеристична стилска одлика модерне књижевности, облик садржан у свим њеним облицима” (Христић 1968: 155).

Уосталом, сваки пут кад говори о есеју, Христић уједно образлаже есејизам као савремену наджанровску чињеницу. У насловном тексту збирке есеја *Поезија и филозофија* (1964) посреди је, у основи, исто разматрање, с том разликом што је у фокусу питање односа између дискурзивних и сликовитих елемената модерне књижевности, у чему Христић види „настанак једног новог (или можда обнову једног старог) сензибилитета који у себи спаја универзалност филозофије и конкретност поезије” (Христић 1964: 10). Овом приликом, есеј само није директно именован као одговарајући облик изражавања такве осећајности. У есејистичком стилу – како га одређује аутор *Облика модерне књижевности* – изнова налазимо ону „природну стопљеност филозофске уопштениости и песничке конкретности” (Христић 1968: 155), што су ставке које аутор понавља или варира и у цитираном уводу есеја

„Поезија и филозофија”, али и у разматрању књижевности Душана Матића у раном раду „Анатомија есеја” (*Поезија и критика поезије*, 1957), те у текстовима одељка о Матићу у *Поезији и филозофији*: „За мене, Матићева поезија је филозофија која тек песничком сликом постаје конкретна, и поезија која се тек филозофијом ослобађа свега сувишног” (Христић 1962: 104). Христићев опис Матићеве поезије једнако вреди и за Матићеву есејистику, тумач нема потребу да одваја текстове иначе жанровски мешовите. Христићу је Матићев песнички случај био огледни пример, полазиште и за сопствену жанровски хибридну стратегију, за коју се залагао као песник, а не као одмакнути теоретичар. Отуда се питање *песник или есејист*, у тадашњој критици постављено поводом Христића, и не може узети као ваљано, јер Матићев случај – на који се Христић наслања – сугерише одговор да ту дихотомије нема, макар не унутар поставангардних поетика. Такав двојни импулс код Христића запажа још Борислав Михајловић у оцени *Дневника о Улису*, говорећи да је реч о песнику за кога је уверен да ће постати добар есејиста, али који ће дуго песнички тражити себе. И уистину, тражио је дуго и објашњавао нађено, себи и другима. Не треба заборавити на резервисан почетни пријем песника Христића код дела критике, не само на примеру друге збирке, *Песме 1952–1956* (1959), него чак и *Александријске школе* (1963), данас малтене канонизоване, јер се местимице нескривено постављала дилема *песник или есејист*, тј. вредносна недоумица поводом песничког аутора кога, опет, нико није озбиљно могао оспорити као есејисту. Очеvidно, у формативном периоду Јована Христића – и у декларативном слоју есеја колико у интертекстуалним одјецима песама – као парадигма се појављује књижевна фигура Душана Матића, који укида границе између различитих облика певања и мишљења. Обојица су *песници-есејисти*, с тим што је Христић пуну критичку оверу морао мало да причека.

Пишући о Сретену Марићу као есејисти, Христић прави одсечну разлику између два приступа: „Научници се баве чињеницама, есејисти вредностима” (Христић 2005: 137). У текстовима прве есејистичке збирке, *Поезија и критика поезије*, Христић јасно оцртава теоријску подлогу свог песничког концепта у настајању, оптирајући за тип *песника-критичара* уместо *критичара-научника*. Погледом сеже до антике, како смо приметили, истичући помињани идеал „тоталне личности”, запажајући да се „данас то осећање интегралности губи”, а улогу коју додељује есеју представља изналажење „најдубљег самоосећања себе у односу према животу”. Када, опет, у књизи *Поезија и филозофија*, поводом Стеријине поезије, помиње стоицизам, нагласак описа овог античког мудрачког правца сасвим је саображен раније израженом одређењу есеја и модерног есејизма – скоро да можемо међусобно заменити формулације о стоицизму и есејизму, јер су малтене истоветне. Стоици, наиме, према Христићу, показују „како истине откривене у разним областима људског искуства и знања прожимају све области нашег искуства” (Исто: 60), а есеј, не само у Христићевом виђењу, по својој природи, такође размиче условне међе између разних искустава и дисциплина. На трагу овакве поставке налази се и доцнији увид Михаила Епштејна, тумача који такође посматра есеј као културну појаву модерног доба, на начин упоредив

с Христићевим, који смо сажето предочили: „есејистика узима на себе, у новом времену, ту функцију обједињавања, консолидације различитих области културе” (Епштејн 1997: 31–32). Епштејн, као и Христић, излаже епохални проблем изостанка сазнајне целовитости и есеју такође приписује „функцију целовитости, посредног изражавања философског, уметничког и историјског, или мисли, слике и бића; али, то се остварује управо у духу новог времена, коме је целовитост доступна једино у искуству досезања до ње, у покретно-колебљивој равнотежи саставних делова” (Исто: 42).

Како се успоставља целовитост есејистичког умног трагања? Према Адорновом писању, „пустоловно-дисконтинуирани, импровизовани есеј добија свој континуитет личношћу и језиком аутора” (Адорно 1996: 62). Индивидуалност аутора излази у први план, динамика „сопствене парадоксалне егзистенције”, као у лику оне симболичне фигуре за којом Христић посеже још у уводу *Облика модерне књижевности*, фигуре Монтења, чијим *Есејима* „први пут у историји књижевности један усамљени човек обраћа се исто тако усамљеном читаоцу” (Христић 1968: 37). Назиремо ли у овој стилизованог фигури родоначелника есеја исти онај лик што проговара из своје осаме у збирци *Дневник о Улису* или њеном наставку, збирци *Песме 1952–1956*. Другим речима, у ситуацији у којој настаје нововековни облик есеја, пресликава се и типска ситуација модерног песника, какву је оцртао и Христић на својим лирским почецима: камерна самоћа и покушај обраћања недосежном другоме.

Тако се ствара, како наводи Христић, нов облик заједништва, на обредним почецима успостављан кроз ритам. У таквој конфигурацији он види зачетак опште модерне књижевне ситуације, разговорне, непосредне релације писац–читалац, чије је жанровско отеловљење управо есеј. Темељне одлике модерне поетике истородне су одликама есеја: мешање облика, фрагментарност, колоквијалност тона, корелација дискурзивног, наративног и лирског чиниоца. Христић је – понављамо наш став раније формулисан (в. Хамовић 2008: 85–89) – своје есејистичко-теоријске радове, окупљене у три књиге од краја педесетих до краја шездесетих, обликовао као експлицитно поетичке исказе, с позиције песника који афирмише нов, условно речено, неокласични смер модерне српске поезије, чија је призната традиција била оличена у романтизму. Сви су примери из културног наслеђа овде у функцији поетичке замисли која се реализовала у песмама истога периода. Отуда и полемички заострени, свакако циљано прејакко дати судови, у којима Христић, примерице на рачун Његошеве поезије, афирмише Стеријину рефлексивност и дубину, истиче учене српске класицисте у односу на наводну „невештину” романтичара. Тиме је, понављамо, легитимисао традицијску линију дотад истиснуту главним током књижевног развоја, линију с којом хвата прикључак. Слично је и са поетичким профилем и жанровским облицима што их је теоријски преиспитивао у име личног песничког формирања. Христић је, понављамо, посвећивао Матићу знатну есејистичку пажњу, с тим што је већина тих текстова претежно лирска, тек мањином дискурзивна, текстови су жанровски неодређени. Тако је програмско-поетичког карактера и следећа

Христићева генерализација, изнета у *Облицима модерне књижевности*, да „права особеност модерне уметности није у хипотетичкој чистоти облика, већ у својеврсном мешању облика” (Христић 1968: 53). Када нешто даље оглашава *фрагмент* за једину могућу аутентичну модерну форму, у томе је садржана свест о фрагментарности као подразумеваној црти есеја, јер је есеј – као што примећује Адорно – „формално тако слабо ограђен да прелази у фрагмент”, додајући да есеј од фрагмента разликује само језик, више говорни него писани, „компонован као говор, приповетка или дијалог, уређен по музичким законима” (1996: 62). Колоквијалност језика је међу првим Христићевим поетичким својствима.

Књижевноисторијски или театролошки есеји Христићеви сачињавају један низ, док текстови окупљени у збиркама *Професор математике* (1988, допуњено 1997) и *Тераса на два мора* (2002) чине други, одељен корпус (в. о томе Хамовић 2008: 121–152). С једне стране, могу се ови текстови читати као екстензивни коментари што дозивају Христићеве тематске преокупације и подтексте у песмама – те основано призвати асоцијације на жанровски мешовите позне збирке Матића, Дединца или Црњанског – али се могу читати и као примери његовог схватања модерне песничке форме, вишекратно исказиваног у теоријски интонираним есејима. (Уосталом, и сам аутор је, у једном интервјуу, напоменуо да је ове есејистичке текстове писао као песме, кришом.) Отуда и ауторово колебање у именовању две жанровски истоврсне књиге. *Професор математике* носи одређење „и други есеји”, док је *Тераса на два мора* понела поднаслов „и друге истините приче”. У другом књижевном разговору, Христић изнова објашњава променљиву природу есеја, дајући кључ и за поменуте „есејистичке приче”. Наглашава притом две кључне околности, *доколицу* и *приповедање*: „Есеј приповеда о неким збивањима у животу и покушава да их сажме у какву-такву поруку; приповеда о ономе што је писцу прошло кроз главу; приповеда о ономе што је есејист прочитао” – и онда поентира: „Кад изгуби везу са приповедном прозом, он се сасуши у академску расправу” (Зубановић, Пантић 1992: 109). Зато Христић појачава везу својих позних, књижевно особитих и семантички прозрених есеја са приповедном прозом, чији је суздржани лиризам остао дубински тон главнине ових текстова. Ове прозе прате тенденцију ауторског одустанка од ерудитне тематике те обраћања неизбрисивим чињеницама живота „сачињеног од ситница”, а тај смер обележава завршни период његове поезије.

Христић је, тако гледано, еволуирао од заступника херојског доба модернизма у класично засведеног писца, који се опире мутним бесмислицама толерисаним у име слободе и бескрајних опита у изразу. А есеј је, према Адорну, играње слободом, „покушај да се допре до ивице њених искушења – и да се не подлегне” (1996: 64). Христићева озбиљност и мера није допустила да подлегне тим искушењима, чему је особити досег његова есејистика, у свим варијететима којима је прибегавао. Закључак Михаила Епштејна који следи блиско кореспондира с битним моментима позиције коју је, неку деценију пре Епштејна, наш песник и есејиста заступао, опредељујући се за повратак изворнијим основама савремене уметности:

Попут митологије у древним културама, есејизам врши мисију повезивања, али на основу најдрагоценијег открића новог времена – вредности издвојене човекове личности, коју је потврдила ренесанса. Есејизам је *синтеза разноврсних форми културе на основу самосвести личности, која води, захваљујући том посредовању, до све виших нивоа духовне универзалности [...]* Његова сврха је подржавање равнотеже у систему, остваривање везе између свих периферних издвојености, најдаљих и најпрецизнијих специјализација са централном свешћу личности – а *не затварање* система. Иначе би за очување целовитости културе морала бити жртвована њена основна вредност и смисао – отвореност (Епштејн 1997: 66).

Мислимо да би овакав закључак Христић дословце потписао. Заправо, Христић је, независно од наведене Епштејнове синтезе, развио истосмерне поставке – да би их потврдио текстовима есејистичке прозе, изнутра, што је најпотпунија потврда сваког искуства. Није се либио да на самом крају своје кровне теоријско-поетичке књиге – у којој је есеј ако не „главни јунак” оно „издвојени лик” – исказе далекосежни закључак: „Верујем да је есејистички стил у модерној књижевности једини успео да очува равнотежу између експлицитног и имплицитног, облика и изјаве, којом књижевност доказује своју важност и своју виталност [...] Наш живот је тражење *логоса*, и *логоса* се можемо држати ако нам је стало да преживимо” (Христић 1968: 166). У такву је личну потрагу Јован Христић био упрегао сва доступна оруђа певања и мишљења, у сложеном искуственом садејству, што се најпотпуније изражавало кроз облик који оквирно називамо есејем, облик „који све вари а остаје самом себи сличан” и „спаја универзалност филозофије и конкретност поезије”.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Адорно 1996: Т. Адорно, Есеј о есеју, *Реч*, год. 3, бр. 18, фебруар, Београд, 61–63.
- Епштејн 1997: М. Епштејн, *Есеј*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Зубановић, Пантић 1992: С. Зубановић, М. Пантић, *Десет песника, десет разговора*, Нови Сад: Матица српска.
- Марић 1976: С. Марић, Пропланци есеја, *Дело*, год. 22, књ. 22, бр. 5, Београд, 1–17.
- Павловић 1958: М. Павловић, *Рокови поезије*, Београд: Српска књижевна заједница.
- Хамовић 2008: Д. Хамовић, *Лето и цитати*, Поезија и поезика Јована Христића. Београд: Завод за уџбенике.
- Христић 1957: Ј. Христић, *Поезија и критика поезије*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1964: Ј. Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1968: Ј. Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд: Нолит.
- Христић 2005: Ј. Христић, *Избрани есеји*, Београд: Српски Пен центар.

Dragan L. Hamović

JOVAN HRISTIĆ AS THEORETICIAN OF ESSAY AND AS AUTHOR
OF ESSAYISTIC PROSE

(Summary)

Essay is the privileged, even obsessive theme of Jovan Hristić. His essay literature, by which he first gained his literary reputation, was from the beginning (1950s and 1960s) in function of promoting neoclassical poetic model which he (along with the leading authors of his modernist generation) supported in poetry, primarily through reaffirmation of, until then, marginalized precursors of the classical direction from the Serbian poetry of the 19th century. By favouring essay and essayistic style in the context of the modern theories of poetry, Hristić writes essayistic lyrical prose, founded on the obsessive themes from his poetry, which can be taken as a specific creative application of the mentioned theoretical ideas. According to the view of Jovan Hristić, essay represent integrative literary form of modern age, which contains “philosophical universality and concreteness of poetry”.

Светлана С. ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ВИЗАНТИЈА И МЕДИТЕРАНСКЕ ТЕМЕ У ЕСЕЈИМА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА И ЈОВАНА ХРИСТИЋА**

У раду се анализирају мотиви и теме Византије и Медитерана кроз есеје Станислава Винавера и Јована Христића. Наведене теме се проучавају у књижевноисторијском и поетичком контексту у одабраним есејистичким текстовима Винавера и Христића. Рад прати континуитет и дисконтинуитет појма Византије као историјске и културолошке појаве која се различито поетички тумачи у оквиру авангардне поетике Станислава Винавера и неосимболистичке Јована Христића. Кроз есеје оба писца тумаче се два виђења Византије условљена различитим поетичким усмерењима.

Кључне речи: Византија, Медитеран, есеј, идентитет, култура, авангарда, послератна књижевност 20. века.

Станислав Винавер се у есеју „Скерлић и Бојић” присећа авангардних почетака своје генерације и каже: „Ми смо тада осетили да је потребно ухватити везу са Византијом. Ја сам држао да је Византија потребна да бисмо обновили традицију језика коју је претргао Вук” (Винавер 1975: 155). Тако реактуелизација¹ Византије² као теме и обнове језичког материјала постаје основа за цео еволутивни ток који ће се развијати од Лазе Костића, Јована Дучића, Милана Ракића преко Милутина Бојића до Станислава Винавера. У студији „Језичне могућности” Винавер преко проблема језика покреће и питање Византије.³ У авангарди је таква врста самосвести типична за Винавера

* svetlana.seatovic@gmail.com

** Текст је настао у оквиру научног пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контекст* (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Први зборник посвећен реактуелизацији Византије у модерној књижевности био је зборник научних радова који је уредио Драган Бошковић. Видети: Бошковић: 2013.

² Синтетички рад о обнови теме Византије у српској поезији као облицима свести или илузији. Видети: Шеатовић Димитријевић 2015: 81–92.

³ Александар Петров пише веома подстицајно о односу према Византији и језику код Станислава Винавера. Видети: Петров 2015: 59–82.

јер се та идеја кроз есеје и путописе дефинише као облик питања упућеног свести о идентитету који се остварује преко језика и језичких питања. Винаверов глас је у овом есеју изузетан јер поставља питање смисла Вукове језичке реформе и ригидног пресека старе и нове књижевности. У авангарди писци ће се окренути и наслеђу српске средњовековне књижевности, од Црњанског који у *Сеобама* користи црквенословенски,⁴ преко богатог речника Момчила Настасијевића и његовог превода „Слова љубве”. Предраг Петровић⁵ је у веома подстицајном раду „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат” указао синтетички на појаву Византије у српској авангардној књижевности, што је до сада било сасвим занемарено у проучавањима тог књижевног периода. Наравно, треба имати на уму да Византија није само један имагинарни појам или нека врста сентимента који би допринео темељнијој антифолклорној традицији српске књижевности. Од авангардног периода путовања наших писаца у егзотичне пределе, пре свега простори Медитерана постају културно наслеђе тј. места сусрета књижевне и духовне баштине Средоземља. Тиме се отварају путеви културолошког самоспознања, проверавања идентитетског наслеђа или пуке поетичке моде која тежи увођењу егзотичног и непознатог у књижевност од Суматре и јапанске поезије код Црњанског, преко Африке Растка Петровића, Винаверове језичке и мистичке Византије до далматинских острва и црногорске обале Милана Дединца.⁶ Тако у авангарди немамо само Византију већ се пред нама отвара цео простор Средоземља и далматинских обала у поезији, есејима и путописима Милоша Црњанског, Растка Петровића, Милана Дединца. С друге стране стоји Настасијевић са матерњом мелодијом и Винавер као централна идејна фигура авангардног периода. На трагу ове идеје можемо видети Винаверов есеј „Скерлић и Бојић”, који покреће питање Византије и новог вредновања фолклорног наслеђа, али долази као једна врста парадокса у поетичком смислу јер авангарда жели раскид са наслеђеним, жели да изокрене рукавицу и сагледа наличје. Да ли је овај есеј управо тај покушај да се погледа у анти-традиционално наличје? Винавер оповргава установљену традицијску основу у 19. веку и његове идеје које у том тренутку делују револуционарно постају основа на коју ће се позвати Јован Христић, песник сасвим другог поетичког усмерења, после Другог светског рата. Ипак, њих двојица се срећу на тој линији која обележава модерну књижевност и парадоксалну слику у којој модернитет пориче, али и поново оживљава књижевну традицију. Византија⁷ се појављује као потреба за формирањем интегративне слике књижевног раз-

⁴ Марко М. Радуловић је истраживао однос Станислава Винавера и српсковизантијског наслеђа, али се његов рад фокусира на различите жанрове који се ослањају најдубље на српску средњовековну књижевност. Видети: Радуловић 2015: 423–450.

⁵ Видети: Петровић 2016: 95–108.

⁶ Видети наш рад: Шеатовић Димитријевић 2014: 353–370.

⁷ Александар Јерков види пад Византије као „сећање на сопствену смрт” и тај пад налази у делима Милорада Павића, Борислава Пекића, Горана Петровића и Радослава Петковића. У периоду авангарде Јерков види „имагинацију растакања империје” или пропасти Србије у делима Иве Андрића, Милоша Црњанског и Растка Петровића. Код ових писаца Јерков проналази друго књижевно наслеђе, које именује као „рашка поетичка самосвест”. Оваква врста дистинкције српске средњовековне или рашке самосвести и Византије као метафоре пада једне империје

воја. Кроз анализу есеја Станислава Винавера као авангардног писца можемо видети зачетке идеје Византије и византијског наслеђа у српској књижевности. С друге стране, али и као есејиста посвећен Византији и филозофији Медитерана стоји у послератној књижевности Јован Христић. Он је есејима о медитеранским темама, градовима, менталитету наставио ову, до сада слабо примећену линију у српској књижевности. Христић се ослања на Винаверове идеје о континуитету српске књижевности, развијајући у есејима основну идеју о интегративности која се ослања на баштину Византије. Оба песника кроз рафинирани стил есеја развијају идеје о медитеранском менталитету и филозофији. Винаверови и Христићеви есеји су основа која покреће цео талас новог песничког тока који интегрише наслеђе српске средњовековне културе византијског утицаја са западноевропским тенденцијама.

Винавер основне идеје о Византији конституише кроз есеј „Скерлић и Бојић”, али се развој идеја о Византији и медитеранским темама остварује и кроз неколико путописа који садрже есејистичке елементе. Због тога у овај рад, посвећен еволуцији идеје Византије и Медитерана кроз есеје Станислава Винавера и Јована Христића, морамо укључити и основне идеје које су конституисане као есејистички делови путописа као хибридног жанра. Стога, есеј као жанр и извор основних есејистичких ставова може се посматрати и преко есејистичких елемената који конституишу поједине идеје, а истовремено припадају континуираном формирању идентитетских питања ослоњених на Византију.

Винавер своју Византију конструише као културноисторијску чињеницу и као део сопствене мистике:

Византија за мене била је одмах проблем технички, проблем да се мистика изрази у контрастима блеска и таме, утанчаности цариградске и неодређености словенске [...] Та Византија је и поред студија које сам њој посветио, у ствари давала ми се већма као једна одредба а приори: просто, могао се одмах извесним контрастом тражити и наћи један предео вечитог сукобљавања између оштрог и тупог, кратког и издуженог, ломног и моћног итд. Дакле постојала је пре свега једна Византија коју сам конструисао а приори (рецимо као романтична област какве драме Виктора Ига), просто на основу техничких задатака о изграђивању једне старинске мистике, једна Византија у антитезама Цариград–Рашка, или у свакој блиставој антитези према народноме једроме и силовитом, али монотоном десетерцу (Винавер 1975: 156–157).

Винавер у есеју веома јасно приказује Византију као део песничког сензибилитета који је од културноисторијског наслеђа израстао у поетичку конструкцију. Винаверова Византија је мистичка конструкција до које је стигао преко порицања Вукове реформе језика:

Ја сам говорио да треба тражити технику српског стиха можда у старим текстовима. У таквим моментима био ми је мрзак Вук Караџић и његова реформа. Читао сам светога Саву, Доментијана [...]. Уопште ме је поредак речи дражио и остајао за мене највећа песничка тајна. Моји експерименти ишли су једнако на то, да се нађе поредак речи, изван и поред десетерца (Винавер 1975: 153).

је прави пут који нам тек отвара могућности за нова истраживања Византије, њене културе и српског средњовековног наслеђа. Видети опширније: Јерков 2013: 143–162.

Винавер је на основу поретка речи сматрао да може изградити своју мистификовану Византију на основама културног наслеђа. Таква Византија је конструкција заснована на језичком карактеру и дометима средњовековног ритма:

У вези мојих идеја о реду речи и о акценатском сликовању, које би према природи нашег језика често било и намерно неравномерно – ја сам замишљао и Византију као једну могућност муклог и звучног, тамнога и блештећег (Винавер 1975: 156).

Винавер Бојићев однос према Византији види као потребу младог песника да постане велики песник епопеје. Дучићев однос према прошлости Винавер сматра рекламерством и потребом да европеизује српску књижевност лечећи културолошки комплекс ниже вредности. Насупрот њима, Винавер види своју Византију као облик мистичког надахнућа и језичку ризницу изражајних могућности. За Винавера Византија је код Бојића, Дучића и Ракића само декоративна слика, док је за њега „мукла и звучна” тј. она са којом се успоставља интегритет језичког бића прекинутог Вуковом реформом. Византија је била кохезиона веза песника модерне и Винавера, па ће и сам писац казати:

Бојић је хтео да буде велики песник. Ја сам хтео да будем прави песник. Обадвојици нама изгледало је немогуће бити оно што треба да будемо, без Византије: Бојићу због теме, велике теме предмета, мени без ткања, правог ткања језичног (Винавер 1975: 155).

Дакле, Византија је била различита перцепција Бојића као песника модерне и Винавера, песника авангарде.

После Другог светског рата песници⁸ Васко Попа, Миодраг Павловић, Јован Христић и Иван В. Лалић обнављају Византију, али као културну и историјску визију. Византија код ових песника и есејиста је ново формирање напуклог идентитета, док је код Винавера најдубље језичко биће. Јован Христић ће у предговору за *Изабране песме* (1968) Ивана В. Лалића, у којима се појављује циклус од 10 песама „О делима љубави или Византија” написати неку врсту манифеста друге генерације послератних песника, где се ослања делимично на традицију Дучића, Ракића, Винавера и износи идеје о „другој традицији”, коју ствара и сам Лалић својим песмама и Христић поезијом и есејима. Тако концептом друге традиције у есеју „Иван В. Лалић” Христић дефинише стање педесетих година и каже:

Трагање за традицијом, међутим, представља једну од најзначајнијих и најпресуднијих одлика важног крила овдашњег модернизма педесетих година, и то трагање за 'другом традицијом' у нашој књижевности, које ће се битно разликовати од оне канонизоване, што све до тада није довођено у питање, бар не озбиљно и систематично (Христић 2005: 100–101).

Христић истиче антологије Васка Попе, које су биле „одбрана сопствене поезије” стварањем песничке традиције која се ослања на баштину те поезије. У тумачењу књижевних прилика педесетих година Христић се ослања

⁸ Видети: Радонић 2015: 614–629.

на став Зорана Мишића објављен у часопису *Дело* 1955, који гласи: „Треба стварати сопствену митологију”. Кроз преглед историје свести о Византији Јован Христић полази од Јована Дучића, Милана Ракића, Милутина Бојића до полемике са Винаверовим есејем „Скерлић и Бојић”, из 1934. године. Винаверу Христић замера јер није видео „визуелну раскош Византије (’сјај и блесак’)” и што није разумео да је та Византија чак и као декор повезана са

[...] наглом урбанизацијом нашег друштва последњих година деветнаестог и првих година двадесетог века. И за Дучића, и за Ракића, а делимично и за Бојића, Византија не представља извориште једне аутентичне духовне културе: оно што су они видели био је одблесак спољњег сјаја и раскоши који је стигао и од нас (Христић 2005: 103).

Христић разуме наше парнасосимболисте као песнике који су били „Поведени типичним грађанским комплексом племства” и приказивали су „византијску провинцију”, занемарујући „културну прошлост, од које смо били вештачки и насилно одсечени.” Дакле, Винавер и Христић се делимично и слажу у интерпретацији Византије наших парнасосимболиста, који су преузели декор и провинцијске особине ове културне појаве. Према Христићу, Византија се „појавила као могућа традиција у једном веома одсудном тренутку у историји наше књижевности, у тренутку наше дефолкlorизације и дерустикализације [...]” постајући тако „театрализација историје”. Христићев однос према Бојићевом схватању Византије је афирмативнији од Винаверовог. Док је Винавер сматрао да је за Бојића Византија „нешто слично староме блеску који се спомиње у народним песмама нашим”, за Христића Бојићева Византија „се продубљује и добија праве димензије песничке визије историје”. Лалићево бављење Византијом Христић види као карикату која га директно везује за Бојића.

Тако се формирају две различите Византије кроз есеје Станислава Винавера и Јована Христића.

Медитеран као самосвест и ерудиција

Гојко Тешић је у *Делима Станислава Винавера* (2015) први пут из опуса овог писца издвојио сегмент „Медитеран” као трећи део 13. књиге *Громобран свемира. Гоч гори*. Тај трећи блок књиге садржи два дела: „Коначна Венеција” и „Излет по Јадранском и Средоземном мору”. Такође, Тешић⁹ у поговору наводи да је Винавер за анкету немачког часописа *Morgenblatt* 1924. године наговестио да ће објавити „Књигу о Венецији” и „Књигу о Средоземном мору”. У том светлу видимо да је Винавер имао веома јасан концепт и интересовања за Венецију и Средоземље. То се у потпуности показује као јасна претходница путу којим ће ићи есејистика и поезија Јована Христића и Ивана В. Лалића. Тешић објашњава зашто је дошло до спајања наведених путописа и есеја у целину: „Већина Винаверових блиставих путописа

⁹ Видети: Тешић 2015: 481–486.

испуњена је и књижевноисторијским, поетским чињеницама и они се могу читати и као драгоцени документи за историју међукултурних/интеркултурних прожимања” (Тешић 2015: 485).

Медитеранске теме Станислав Винавер најбоље репрезентује путописом „Крајна Венеција”, у коме већ у првом пасусу наглашава да је питање лепоте Венеције „битно за нашу културу”. Винавер у Венецији истиче: „Венеција, – онаква каква нам се привиђа, покаже, нестане, ишчезне – јесте сва у пролазности [...] Све се мења у Венецији” (Винавер 1961: 148). У Венецији Винавер открива да је ово град у коме илузија доводи до нових сазнања и значаја. Истовремено кроз цео путопис-есеј о Венецији провејава извесна критика овог града, декора у коме недостаје догађаја, како каже Винавер. Венецијом, према његовом доживљају, владају призори и њена стална пролазност. Винавера посебно узбуђује архитектура:

Данима сам живео у тој узбудљивој и најличнијој трагедији вијуга, којима сам спајао видике и осетљиве тачке што штрче поамно или се крију плашљиво. Мислим да је у томе драж и грч и перверзија Венеције (Винавер 1961: 155).

Посебну лепоту Винавер ће наћи у заласку Сунца над Венецијом, називајући тај тренутак неом „златном апотеозом”. Доживљај апсолутне Венеције која даје „поклич сунцу и мору”, у којој се „светлост разбуктала усред мора, и коју таласи бију узалуд” је епифанијски доживљај Венеције у светлости изнад мора, која се поетички приближава Христићевој *Тераси на два мора* и апсолутном доживљају лепоте. Винаверова Венеција, коју је критиковао пролазећи каналима, добија ореол апотеозе која је „чужња и душа њена”. Венеција враћа Винавера ка Византији и критици византијске непроменљивости у којој је стварао човек „Полуистока” и „Прагрчке”. За Винавера управо кроз Венецију проговара она истинска Византија која није опстала ни у Цариграду, ни у Рашкој и Малој Азији. Управо у Венецији која је у себе упила и Византију и Балкан и грчки и латински свет Винавер види највећу апотеозу византијске културе:

„Силе грчке, силе словенске, силе латинске, свеколике силе културне и варварске, у Венецији су, у врењу византијском, у знамењу трошности и ломности и пролазности која се, у сваком часу крунише и озарава тријумфом (Винавер 2015: 340).

„Крајна Венеција” је прво културолошко сазнање у нашој књижевности којим је Винавер указао на богатство византијских уметничких трагова. У путописима¹⁰ „Излет по Јадранском и Средоземном мору” Винавер отвара нови спектар тема и есејистичким деловима указује на наше припадање заједници медитеранских народа. Винавер обилази Далмацију, Крф, острво Видо, Сицилију, Напуљ, Помпеју, Ђенову, Ницу, Марсеј, Барселону, Мајорку, Бизерту, Картагину и на крају Сплит. То кружно путовање Јадраном и

¹⁰ У *Делима Станислава Винавера* Гојко Тешић је сабрао и у једном одељку објавио Винаверове путописе сабране под насловом „Излет по Јадранском и Средоземном мору”. Видети: Винавер 2015: 341–441. Веома подстицајан рад о наведеним путописима написала је Исидора Белић. Видети: Белић 2015: 271–290.

западним Средоземљем отвара низ нових сазнања за Винавера, а у културолошком смислу цео пут нових крстарења којима ће проћи песници друге половине 20. века и своје кораке упутити и ка источном Средоземљу, а пре свега Атосу. Због обима овог рада принуђени смо да скратимо овај део изузетних запажања и поређења медитеранског наслеђа са нашом балканском и византијском културом.

Јован Христић ће наставити ова путовања у збирци *Професор математике и други есеји* (1997), у којој ће путовања постати само оквир за опис медитеранских простора и повод за есејистичке расправе о антропологији човека тих простора која је саткана од наноса бројних културних модела. У есеју „Путовања по Средоземљу” Христић детронизује овај простор тражећи суштину у једноставности:

Право говорећи, на Средоземљу нема ничега. Има мало вина, мало уља, мало мудрости и мало уметности. Али човек сувише брзо схвати да ни уметност, ни мудрост нису довољне да испуне један живот (Христић 1997: 61).

Христић трага за наличјем медитеранских простора и нема више те егзалтације пред величанственим делима, као код Винавера. У Христићевим есејима Средоземље је простор где је „човек тако неповратно безначајан” јер њиме владају разбојници и новац, лепота је у малим, уским улицама где живи обичан свет који се предаје својим илузијама: „Јер на Средоземљу је све јасно и недвосмислено, и ту видимо како су лепе мисли у ствари маштања којима се предајемо, уплашени од огромног јада стварног живота” (Христић 1997: 63). Христићеве слике медитеранских градова су окренуте социјалном наличју овог света у коме он налази и тугу и лепоту. Апсурдно је али истинито Христићево трагање за смислом медитеранског човека, који је истина и лепота која се открива само на тренутак и бива апсолутна. У свом чемеру замрачених шкура и сиротиње тих простора Христић нам даје наличје, поред узвишених Аполона и Афродита, откривајући лепоту у малим људима и њиховим оскудним животима. Христић ће уместо музејских поставки и велелепних градова налазити кору хлеба, мало вина, пар капи маслиновог уља и ванредни тренутак у коме ће свако биће медитеранских простора само једно лето израсти у Афродиту или Аполона, а потом нестати у вртлогу чемерног живота. У том једном јединственом лету свакога од њих Христић налази апсолутну лепоту:

И зато се само на Средоземљу могла родити апсолутна лепота. Зато што је нема и зато што – кад се створи, не траје дуго: пре него што је беда разједи и прогута, она траје само један трен. И зато што траје само један трен, не остаје јој друго до да буде апсолутна (Христић 1997: 67).

Апсолутну лепоту Христић ће наћи и у *Тераси на два мора*, где је Подне величанствени тренутак истине и сазнања. Подстакнут предсократовском филозофијом Зенона и Парменида, Христић ће у фантазмагоријској „истинитој причи” закључити: „Подне је увек стварно. Као и брзина светлости која је једино што је апсолутно у природи” (Христић 2002: 124). Лепота лета, снага подневног Сунца на чудесној тераси на два мора је Христићева стиша-

на апотеоза Медитерану, његовим филозофима Зенону и Пармениду, али и Камију, Валеријевом „Гробљу крај мора”. У Христићевој *Тераси на два мора* видимо нову културолошки и књижевноисторијски конотирану перцепцију Медитерана. Та слика је извајана од лепоте предела, снаге Сунца, камена и воде као основних елемената и слојева филозофије и културе, којима се Христић поиграва као што медитерански човек седи у предвечерје уз кафу и игра доmine. Лакоћа и узвишеност, слојевитост ерудитног Христића пружају савременом читаоцу и свест о културним слојевима Средоземља и антрополошку слику опуштеног Медитеранца, који управо таквом лежерношћу упија све истине и заблуде овог простора. Синтеза ерудиције и надахнућа је Христићев посебан допринос теми медитеранофилије, која почива на вери у основне елементе света који су могући само у најдубљем корену евроцентричне културе, на Атици:

[...] Грчка се не може ни са чим поредити. Од ње почињу поређења. Под ведрим небом Атике човек се одједном нађе са елементима, ватром, земљом, водом и ваздухом од којих је сваки у чистом, најчистијем стању, па и сам осети да је само спој оног од чега је читав свет начињен. Сваки наш покрет, свака наша реч постају истине (Христић 1997: 84).

Због тога Христић налази саму истину и корен нашег бића на тлу Грчке и просторима Медитерана, призивајући пред нас Зенонову и Парменидову филозофију.

ЛИТЕРАТУРА

- Белић 2015: И. Б. Белић, Медитеран у путописима Станислава Винавера, *Књижевна историја*, бр. 157, Београд, 271–290.
- Бошковић 2013: Д. Бошковић, *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Винавер 1961: С. Винавер, Коначна Венеција, у: *Избор српског путописа*, (прир.) Бошко Новаковић, Нови Сад–Београд: Матица српска, СКЗ, 147–160.
- Винавер 1975: С. Винавер, Скерлић и Бојић, у: *Критички радови Станислава Винавера*, (прир.) Павле Зорић, Нови Сад–Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 138–162.
- Винавер 2015: С. Винавер, Коначна Венеција, у: *Громобран свемира/Гоч гори, Дела Станислава Винавера*, књ. 13, (ур.) Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 309–340.
- Винавер 2015: С. Винавер, Излет по Јадранском и Средоземном мору, у: *Громобран свемира/Гоч гори, Дела Станислава Винавера*, књ. 13, (ур.) Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 341–441.
- Јерков 2013: А. Јерков, Пад Византије и српска поезика, део други, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и*

- првог века*, (ур.) Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 143–162.
- Христић 2005: Ј. Христић, Иван В. Лалић, у: *Изабрани есеји*, Београд: Српски ПЕН центар, 97–112.
- Петров 2015: А. Петров, Станислав Винавер-Византија, Васељена и језичко ткање, у: *Поезија и модерностичка мисао Станислава Винавера*, (ур.) Предраг Петровић, Београд–Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 59–82.
- Петровић 2016: П. Петровић, Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат, у: *Између музике и смрти*, Београд: Службени гласник, 95–108.
- Радонић 2015: М. Радонић, Рецепција дела Станислава Винавера код послератних модерних Јована Христића и Миодрага Павловића, у: *Поезија и модерностичка мисао Станислава Винавера*, (ур.) Предраг Петровић, Београд–Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 614–629.
- Радуловић 2015: М. Радуловић, Станислав Винавер и српско-византијско наслеђе, у: *Поезија и модерностичка мисао Станислава Винавера*, (ур.) Предраг Петровић, Београд–Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 423–450.
- Тешић 2015: Г. Тешић, О Громобрану свемира, о „Једној југословенској симфонији” и Медитерану, укратко, у: *Дела Станислава Винавера*, књ. 13, Београд: Службени гласник, 481–486.
- Христић 1997: Ј. Христић, Путовања по Средоземљу, у: *Професор математике и други есеји*, Београд: Филип Вишњић, 61–63.
- Христић 1997: Ј. Христић, Човек Средоземља, у: *Професор математике и други есеји*, Београд: Филип Вишњић, 65–67.
- Христић 1997: Ј. Христић, Градови у којима бих могао да живим, у: *Професор математике и други есеји*, Београд: Филип Вишњић, 83–87.
- Христић 2005: Ј. Христић, Иван В. Лалић, у: *Изабрани есеји*, Београд: Српски ПЕН центар, 97–112.
- Христић 2002: Ј. Христић, Тераса на два мора, у: *Тераса на два мора*, Београд: „Филип Вишњић”, 115–124.
- Шеатовић Димитријевић 2014: С. Шеатовић Димитријевић, „Контрверзно сунце и море Дединчеве поезије”, у: *Поезија и поетика Милана Дединца*, (ур.) Слађана Јаћимовић, Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 353–370.
- Шеатовић Димитријевић 2015: С. Шеатовић Димитријевић, „Неовизантијске слике у модерној српској поезији – илузија или свест о идентитету”, у: *Хуманизам: култура или илузија*, (ур.) Александра Вранеш, Љиљана Марковић, Београд: Филолошки факултет, 81–92.

Svetlana S. Šeatović Dimitrijević

BYZANTIUM AND MEDITERRANEAN THEME IN ESSAYS OF STANISLAV VINAVER AND
JOVAN HRISTIĆ

(Summary)

Essay as a hybrid genre in Serbian literature opens new program areas and we are often encountered with modern essay as a manifest. Vinaver essays on the Byzantine Empire opened a new direction in reactualization of this cultural phenomenon in Serbian literature. Therefore Vinaver essays could be considered pioneers in reconstructing awareness of Byzantium or her heritage. Jovan Hristić as a representative of the post-war generation of writers will open a new path in the understanding of Byzantium and the Mediterranean to the broader cultural and philosophical grounds. Vinaver and Hristić understanding of Byzantium is different, but is part of literary continuity.

мене књижевности (в. нпр. Хамовић 2008; Јовановић 2009), који, речима М. Пантића,

испуњава онај стари, проверени естетски идеал о човеку као потпуном, ренесансном, медитеранском, ерудитном светвараоцу који се само кроз интегрални стваралачки чин, подједнако естетички и етички, може приближити одговорима на претешка питања која пред њега свакодневно постављају модерна времена (Пантић 2002).

Избор наслова бугарског издања есеја *Путовања по Средоземљу* није случајан, јер *Медитеран* и *пут* су кључни појмови у Христићевом стваралаштву. Култура и филозофско наслеђе Медитерана разматрају се не само као почетак европске цивилизације него и као почетак артикулисања самога себе кроз ствари, што је човеку омогућило да превазиђе осећај своје изгубљености у свету и своје ограничености. Тај став се надовезује на ауторово интересовање за феноменолошку и егзистенцијалистичку концептуализацију односа човека и света.

Средоземље је за Христића простор који „обилато пружа” „доживљаје који подстичу мисао”, јер „оно не уништава ствари већ их открива” и јесте „потпуно у границама наших моћи замишљања” (Христић 2005: 201). У осмишљавању Средоземља као да проналазимо типичну Хајдегерову „метафорику близине”, према речима Бурдијеа,² метафорику „једноставне и непосредне презентације, која с близином битка повезује вредност суседства [...] куће итд.”. У тексту „Непролазна чар предсократоваца” који је често предмет критичких расправљања, Христић метафорички приказује Средоземно море као „савршену слику бескраја, у којој се наша мисао слободно отискује” (Исто: 201). У тој метафори се огледа сав Христић – песник Христић, човек Христић и филозоф Христић, јер његово стваралаштво, а посебно есејистика, покушава артикулисати човекову егзистенцију на начин који реферише на Хајдегерову концептуализацију кроз категорије *ту-битка* и *битка-у-свету*, односно на осмишљавање човековог односа са светом као *бивствовањем ствари које се може осмислити у контексту непосредне близине*. Медитеран је тај свет надохват руке, у којем се човек пројектује, који потенцира његову мисао, а мишљење је према касном Хајдегеру „допуштање употребе самога себе” (према Хабермас 1988: 134).

Објекат интерпретације у овом раду су пет Христићевих есеја, уврштених у бугарску збирку, у којима су *пут* и *путовање* кључни појмови на темељу којих настаје есејистички текст. Ове есеје сврставамо у тип књижевног есеја који не говори о књижевности и по томе се разликују од већег дела Христићеве есејистике, у којој највише места заузима критички есеј, дефинисан од стране самог аутора као „ни сасвим ’чиста’ књижевност, ни сасвим ’чиста’ критика, ни сасвим ’чиста’ филозофија, спајајући у себи преимућства свих њих, а не подлежући ниједном од њихових ограничења” (Христић 1968: 153). Овај став кореспондира подједнако и с Лукачевим и Епштејновим схватањем есеја као облика прелаза између науке и уметности (Лукач 1974,

² Бурдије 1976: 17, према Хабермас 1988: 154.

Епштејн 1988), и са Адорновим разумевањем жанра као облика „критичке категорије наше свести” (1985: 166).

Изабрани текстови су део тематске целине у оквиру збирке *Професор математике и други есеји* и претежно представљају фрагменте, повезане с конкретним искуством путовања у којима су опсервације и доживљаји у функцији подстицаја рефлексije да би се нагласила основна идеја. Њихов аутобиографизам приближава се разумевању класичног облика есеја, а такође и модерним токовима у жанру у европској и јужнословенској књижевности XX века. Уколико је овај жанр у XX веку део путописне прозе, они се уклапају и у варијетете облика путописног есеја литерарног карактера, тако да у неким преовлађује дискурс медитације, у другима препознајемо ознаке стварног путовања, односно сећања на стварно путовање. Посебан случај је субјективна рефлексija настала поводом путовања других лица и њихових описа, пример чега је „Дневник капетана Скота”. Упоредјујући текстове, лако је уочити разноликост приступа проблематизацији човековог битка на подлози мотива путовања. Есеји „Човек Средоземља” и „Путовања по Средоземљу” имају општа тематска средишта и наслањају се на антитезу: *европски културни мит о Медитерану – доживљено искуство реалности*. То што разликује ове текстове од уобичајеног путописног есеја јесте да, иако упућују на збиљу и на реалije, они су у функцији негирања традиционалног поимања Средоземља, тако да се у дескрипцијама активира други значењски код, што не само усмерава разумевање у другом правцу него мења интенцију текста. Есеј „Чему путовати” је субјективна, филозофска рефлексija о есенцијалном смислу путовања и о човеку на путу, док у „Дневнику капетана Скота” ауторова емпатија уступа место размишљању о смрти и човековим напорима да оствари самог себе. Тај се текст приближава типу рефлексивног есеја у којем је замишљено путовање темељ есејистичког дискурса као што је и путовање кроз сећања у „Градовима у којима бих могао да живим”. Али иза филозофске рефлексивности Христићеви есеји остају пре свега оно што Сретен Марић каже – „поезија лепоте стремљења и растрзаности људске” (Марић 1979: 34). Одлика тих текстова је њихова поетичност, што је већ примећено у српској критици. Христићев есејистички стил карактеришу не само полемички изражена позиција него и присуство специфичне ауторове симболике и лирских акцената које читање есеја ситуирају и у контекст његовог поетског стваралаштва.

У принципу, у Христићевој есејистици наилазимо на неколико врста метафоре пута. У критичким есејима ова метафора се јавља као „интелектуална шетња” или у значењу продирања у културне и књижевне слојеве текста у чему се често огледа ауторова преокупација античком културом. У разматраним есејима, Христићево интелектуално „путовање” према истини о човеку реализује се како путем филозофских концептуализација тако и на темељу опсервација или утисака из стварног путовања при чему је аутор у улози посматрача и коментатора. О уској повезаности путовања и књижевности можемо дати пуно примера од античке културе до данас будући да путовање, према Џејмсу Клифорду, носи „неизбрисиву мрљу [...] одређене литерарности” (према Дуда 2012: 21).

За ово разматрање Христићевих есејистичких дела релевантан је став културалног географа Тима Кресуела према коме је у књижевним и другим текстовима мобилност увек концептуално осмишљена и као таква производи разноврсна значења. Кресуел сматра да та различита значења која кретање производи у контексту постају и синоним за „слободу, трансгресију, креативност или сам живот“ (2006: 3), што је и идеја Христићевог есеја „Чему путовати“. У овом тексту Христићева рефлексивна почиње коментаром Бејконовог става да је путовање образовање и искуство и који реферише на концептуализацију путовања у смислу освајања знања о непознатом, а тиме повезану и за реализацију идентитета. Културална психологија сматра да у домицентричној структури простора субјекат ипак види спољашње као позитивно. У том случају се дом и домаће не осмишљавају као „зона сигурности, тоpline и регресије“ – него као „зона инклузије, непокретности и таме“ (Крафт Алсоп 2002/Бјош 1991).³ Насупрот томе је покрет према споља, тј. путовање које се поима као покрет према зони „лутања, авантуре и открића“. У прилици када се путник у новом простору налази у улози аутсајдера, он је у могућности да поново открије себе, односно да прошири своју идентификацију, истражујући и постављајући себе у специфичне односе с непознатом културом (в. Крафт Алсоп 2002). Тако је човек на путу увек у граничном положају – он истовремено осмишљава себе као већ одређени идентитет и конструише неки нови, стечен искуством путовања. Христић наглашава ту двоструку димензију човековог искуства, повезујући искуство свакодневног живота у простору који индивидуа идентификује као свој с искуством путовања у простору који се замишља као свој кроз свест о алтернативном постојању у кретању, што га приближава свести номадског субјекта. У Христићевом есеју ходање и гледање су инструменти освајања новог идентитета путника, али то, ипак, није одређујуће за човека. Освајање непознатог је прилика за размишљање о човековом битку при чему је путујући човек у опозицији према оптерећеном човеку и, такође, концептуализован на начин који уводи семантику задовољства и лакоће. Христић осмишљава задовољство путовањем у светлу Јанкелевићевог става да је задовољство окушати нове и непознате ствари којих смо жељни. За Јанкелевића простор је спојен с појмом слободе и мобилности човека, што делимично компензује негову потчињеност времену. Према њему, простор је индиферентан за кретање људи, он се не супротставља томе – зато је не само поље мобилности већ и поље слободе (Јанкелевић 1974: 17). Сматрајући да задовољство путовањем изражава човекову оптерећеност, Јанкелевић износи и своје мишљење о носталгији да је она туговање не за местима где су људи били него за временом које неповратно пролази (према Блауберг 2015: 57). „Не путујемо ли зато што нам један живот није довољан и није ли свако путовање по један могући живот, који се отвара пред нама?“ (Христић 1997: 59)⁴

³ Текст Е. Бјоша *Skizze zur Psychologie* је цитиран према Крафт Алсоп 2002.

⁴ Сви цитати из разматраних есеја су из књиге *Професор математике и други есеји*. Види Христић 1997.

У есеју „Чему путовати” Христић приказује задовољство путовањем као могућност остваривања другог живота, повезујући га с лакоћом живљења, односно с лакоћом битка, која произлази из доживљавања света на путу на специфичан начин. Он каже да је свет на путу – слика, јер је путовање у суштини гледање које се у свести маскира као доживљавање, при чему нагомилавањем слика свет губи своју супстанцијалност и постаје апсолутна лакоћа која „лебди у празном простору” (Христић 1997: 58). Лакоћа живота на путу као да омогућује остваривање слободе и одупирање времену, али је за Христића ова могућност сан, односно лаж.

Хајдегер, чији је филозофски концепт предмет Христићевог интересовања, види у путовању не само његове просторне димензије него и његову *временитост*. Путовање је повратак искуству преко којег се, уз комбиновање меморије и очекивања, обезбеђују услови за спознавање истине (в. Хајдегер 2005). У складу са овим мишљењем су конципирани и Христићеви есеји „Путовања по Средоземљу” и „Човек Средоземља”, који се обрађају путничком искуству у циљу успостављања истине о медитеранском човеку. У овим текстовима, заснованим на моделу путописне врсте жанра, Христић полемише не само са ставовима Камија него и са европским романтичарским књижевним митом према којем се Медитеран осмишљава или као простор обогаћивања „властите особности искуством друкчијег простора и људи”, уз практику путовања у (тада) егзотичне просторе (Дуда 1998: 26, 27), или као простор у коме се реализује други романтичарски модел путовања, везан за жељу за културноисторијским искуством. Романтичарска књижевност открива поново чар Оријента и реактивира наративе медитеранске митологије. Егзотика простора често се идентификује с представом о медитеранском граду који носи ознаке културне прошлости и ауру митског порекла, што остаје инспиративно за путника и у XX веку.

Слика града у *Путовањима по Средоземљу*, која се у принципу уклапа у овај други романтичарски модел путовања, изграђена је кроз опсервације луталице, мењајући очекивани опис емблематичних културних знакова града рефлексијом о његовим маргиналним људима. (У есеју који није укључен у бугарску едицију „Ноћни живот Средоземља” представе о Фиренци, Палерму и Месини обликују се на исти начин описом сиромашних људи). Тако је у Христићевој интерпретацији Цариград идентификован са луком (не-место), и њеним амалима, супротстављајући идеји о медитеранском хуманизму слику амала-животиња. Други је поменути град-симбол, Александрија, дефинитивно одређен као непостојећи, јер аутору су сумњиве улице знак његове казне „непостојањем”. Оријентални град с његовим „лучким и прилучким јазбинама” (Христић 1997: 63), осим у алегијама нељудског, осмишљава се и у оквиру стереотипне представе о граду као месту порока и разврата, што је и вероватно интенција аутора, уводећи уз метафору „божанског маркиза” једну од „кључних димензија представе о грешности града” (види о томе Христова 2012: 136–137).

Како смо већ нагласили, ови есеји деле заједничку намеру да се демитологизацијом фигуре човека, створеном у европској филозофској традицији,

проблематизује његов битак. Предмет рефлексије је представа о медитеранском човеку као замишљеној појави идеализованог бића. „Сакралитет” ове представе се пројектује у слике свакодневног живота у којима се људско биће презентује као егзистенција понижености и одрођености. Христић полемише са медитеранским хуманизмом и филозофијом о човеку, обзнањујући да медитерански човек не постоји и супротстављајући културном миту о деци сунца своју властиту визију о њему у саодносу с перцепцијом реалности Медитерана. Метафоре наказности човека кристалишу се у визији наказности света, при чему аутор оповргава не само митологију медитеранског идеалног човека него и митологију лепоте, које су виђене као реализације ескапизма маштања. Упркос томе, естетски идеал није за Христића само имагинарни конструкт без икаквог значаја. У „Човеку Средоземља” симболика тела изражава не само „двостраност медитеранског света” (Радојчић 2013: 42) него и могућност остваривања тог идеала:

...И зато се само на Медитерану могла родити апсолутна лепота. Зато што је нема и зато што – кад се створи – не траје дуго: пре него што је беда разједи и прогута, она траје само један трен. И зато што траје само један трен, не остаје јој друго него да буде апсолутна (Христић 1997: 67).

Читајући ове текстове, морамо нагласити изврсни склад између ауторове филозофске рефлексије и нарације, које се узајамно генеришу. Властито искуство медитеранског простора, субјективно-емоционална дескрипција у функцији су покретања рефлексије или иницијализације примера, а заједно су подређене истодобном утврђивању и одбацивању наратива културног мита. Мит се о медитеранским људима ситуира у спознају променљивости мера света, односно променљивости културне хијерархије (в. Дуда 2012: 15). Примери, као елеменат жанра, који су према Епштејну (1988) уписани у контекст неког одређеног искуства – туђа мишљења, запажања или случај из нечијег живота, пореде се са Христићевим опсервацијама, с аутосликама и хетеросликама путовања. Иако се приближавају типу путописног есеја, филозофска основа разматраних текстова је пресудна, јер покретна тачка ауторове импресије или нарације је европски филозофски дискурс, што условљава и њихова релативна типолошка неодређеност.

Ернст Блох, филозоф наде, који се занима и за путовање, каже да „ни једно место у животу није тако добро да се не би могло у свако доба напустити” (према Чомић), дотичући на тај начин проблематику миграције као битне врсте путовања. У есеју „Градови у којима бих могао да живим”, Христић води читаоца у свет уображених миграција које он назива „живети у машти”: „Човек има две отаџбине. Једну коју је изабрао и коју стално носи са собом, и другу о којој машта, коју прижељкује, коју ако му то околности допусте – може да изабере” (1997: 83).

Дефинишући на почетку есеја презумптивно постојање двеју отаџбина, аутор отвара свој виртуелни албум са сликама градова. У том есеју немогуће је одредити једини жељени простор, мада С. Шеатовић Димитријевић сматра да се Христић определио за Средоземље, што потврђује његово присуство

у виду теме или мотива у неколико есеја (2013: 476–477). Структура лепезе којом се остварује субјективна визија жељених места, омогућава лагани прелаз из слике у доживљај, из доживљаја у рефлексију, из рефлексије у сећање. Виртуелно путовање је двосмерно – оно почиње од и враћа се ауторовом субјективном Ја које је двоструко локализовано – у граду (Београду) и у соби. Сужавање простора у ком се налази есејиста функционише као нулта тачка од које почиње разносмерно кретање. Принципом лепезе се отварају виртуелне дестинације, које обликују, путем субјективних слика града, ауторов жељени простор живљења. Виртуелно премештање је реализовано помоћу тих слика, које су маркери властите географије писца. У визији појединачних градова уочавају се раличите доминанте. У слици Рима доминантна је пишчева субјективна импресија лепоте града; Атину писац повезује с античком филозофијом. Обликовање представе о Лондону и Паризу реализује се позивањем на стереотипе и њиховом иронизацијом, а као ознака двају градова функционише улица, чија је симболика битна у двоструком осмишљавању поређења градова с циркусом. Изграђене слике су презумптивно везане за властито искуство, којем су подложне и интертекстуалне референце у тексту. Што се тиче Цариграда, Њујорка и Александрије, начин на који се обликују представе о тим градовима потврда је запажања Д. Хамовића да се у есејистици Христића „непрекидно укрштају (те) две равни – биографског сећања и културног памћења” (Хамовић 2013: 48). Тако је Цариград приказан кроз фрагмент аутобиографске приче и интертекст топоса, Њујорк кроз сећања и митологизовану слику велеграда, док је Александрија ситуирана претежно у раван културног памћења, јер опис оријенталног амбијента у функцији је конструисања представе о фантомском граду. У два есеја у којима се слика Александрије појављује препознајемо једнак поступак преплитања времена – симболичко време *постојања* спојено је с реалним временом *непостојања*.

Уколико принцип приказивања града као мапе није доследно примењен, у есеју се представе граде пре свега кроз импресије аутора. Штедљивост у описивању културних амблема – само Цариград је уобличен кроз културно-историјску топику – поставља питање да ли се може есеј разматрати и кроз концепт естетског ходочашћа који се осмишљава као путовање у место које је човеку унапред „познато” и као перцепцију објеката који имају естетску вредност (Лишаев 2015: 205). У том смислу, очигледно, циљ виртуалног естетског ходочашћа код Христића су не толико културни споменици колико појаве града, што је пресудно за његову визију.

Још један аспект путовања је заступљен у Христићевој есејистици, и то је путовање-смрт, кроз које се испољава егзистенцијалистичко/феноменолошко схватање човековог битка као путовање према смрти. Овај концепт се тематизује у есеју „Дневник капетана Скота” и Христић га је осмислио кроз идеју човековог остваривања, што поново усмерава читање у контексту двоструког замишљања пута – не само као стварно стечено искуство него и као духовни итинерер у ком се смрт релативизује. Христић користи текст дневника само као полазну тачку дискурса о *битку-у-смрти* и концепту о слободи, али је

његова функција такође у преусмеравању читања текста као дневника Христићевог филозофског развоја. Могли бисмо рећи да је у есеју предсмртни запис Р. Скота иницијација Христићеве полемике са егзистенцијалистима, у којој се аутор залаже за важност *битка-у-свету* у осмишљавању постојања човека у односу на *битак-у-смрти*. Христић не пориче егзистенцијалистички став о суштини човековог битка као кретању према смрти, али поентира на томе да је у моћи индивидуе да се реализује као човек и као слобода, што се према њему остварује у одмеравању према четири елемента света предсократовске филозофије, јер тада би човек у смрти сам постао елементаран. Оваква концептуализација пружа алтернативу не-битку, односно ништавилу, а пројектована је у идеју да је смисао човековог постојања у надмашању себе, односно у превазилажењу ограничености свог битка. Иначе, то што би остало после њега било би једино „рукопис смрти”.

Христић каже да „оно што смо одувек налазили у великој поезији, у којој је језик знања био природно претворен у језик егзистенције, [...] исто тако природно налазимо у есеју” (Христић, 1968: 156), уписујући на тај начин један хибридни жанр у ред високе књижевности. Што се тиче проблематике путовања, она је интерпретирана у вези с тим мишљењем и артикулација путовања као модуса човекова бивствовања је подложна Христићевом филозофском поимању егзистенције.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1984: Т. Adorno, The essay as form, *New German Critique*, no. 32. 151–171.
- Блауберг 2015: И. И. Блауберг, Владимир Јанкелевич и его философия времени, *ФН*, 9, 2015, 50–64.
- Бјош 1991: Е. Е. Boesch, Ernst E. Skizze zur Psychologie des Heimwehs. In Peter Rueck (Ed.), *Grenzerfahrungen. Schweizer Wissenschaftler, Journalisten und Künstler in Deutschland*, Marburg: Basiliken Presse, 17–36.
- Дуда 1998: D. Duda, *Priča i putovanje: hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Дуда 2012: D. Duda, *Kultura putovanja: uvod u književnu iterologiju*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Епштејн 1988: М. Н. Эпштейн, *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков*, Москва: Советский писатель.
- http://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/index.htm 10.07.2016.
- Игов 1999: Игов, Светлозар. Есеизмът на Йован Христич, у: Й. Христич, *Пътувания из Средиземноморието*, София: Балкани, 5–23.
- Јанкелевић 1974: V. Jankelevitch, *L'irreversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion.
- Јанкелевић 1999: В. Јанкелевич, *Смърт*, Москва: Изд. Литературного института им. А. М. Горького.

- Јовановић 2009: А. Јовановић (ур.), *Модерни класициста Јован Христић*, Београд: ИКУМ, Учитељски факултет.
- Крафт Алсоп 2002: Ch. Kraft Alsop. Home and Away: Self-Reflexive Auto-/Ethnography, *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 3(3).
- <<http://www.utscc.utoronto.ca/~kmacd/IDSC10/Readings/Positionality/auto-eth.pdf>> 10.07.2016.
- Кресвелл 2006: Т. Cresswell, *On the move: mobility in the modern, Western world*, New York: Routledge.
- Лишаев 2015: С. А. Лишаев, *Естетика пространства*, СПб.: Алетејя.
- Лукач 1974: G. Lukacs, *Soul and Form*, transl. by A. Bostock, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Марић 1979: С. Марић, *Пропланци есеја*, Београд: Нолит.
- Пантић 2002: М. Pantić, Jovan Hristić, *Vreme*, br. 599, 27. 06. 2002.
- Радојчић 2013: С. Радојчић, Филозофски аспекти Христићеве есејистике, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 61 (1), 37–46.
- Стојановић Пантовић 2016: Б. Стојановић Пантовић, Христићеве узлети имагинације и сазнања, у: *Јован Христић (антологија)*, Нови Сад: Матица српска, 9–20.
- Хабермас 1988: J. Habermas, *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb: Globus.
- Хајдегер 2005: М. Хайдегер, *Битие и време*, Софија: АИ „Проф. М Дринов”.
- Хамовић 2008: Д. Хамовић, *Лето и цитати: поезија и поетика Јована Христића*, Београд: ЗУНС.
- Хамовић 2013: Д. Хамовић, Сећање и заборав у Христићевеј поезији, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 61 (1), Нови Сад, 47–54.
- Христић 1954: Ј. Христић, Анатомија есеја, *Летопис Матице српске*, јул-август, Нови Сад, 8–14.
- Христић 1968: Ј. Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд: Нолит, 151–166.
- Христић 1997: Ј. Христић, *Професор математике и други есеји*, Београд: Филип Вишњић.
- Христић 2005: Ј. Христић, *Изабрани есеји*, Београд: Српски PEN центар.
- Христова 2012: И. Христова, Градът в Стария завет – стратегии на изображение и симболизација, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2 – Бог, Крагујевац: ФИЛУМ, 135–143.
- Чомић: Ђ. Čomić, Turizam kao predmet filozofske refleksije. www.academia.edu/4106574/Filozofija 11. 09. 2016
- Шеатовић Димитријевић 2013: С. Шеатовић Димитријевић, Песници светлости и мора (Матић–Лалић–Христић), у: *ACQUA ALTA. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: ИКУМ, 455–485.

Elena I. Daradanova

TRAVEL IN THE ESSAYS OF JOVAN HRISTIĆ

(Summary)

The paper deals with the concept of travel/ing and the way it is interpreted in essays by Jovan Hristić, recognizing the essential features of his specific poetics. In connection with the issue are selected essays which basic theme or initial point of essayistic discourse is a traveling man and are included in the Bulgarian edition of the book of selected papers published under the heading *Travel in the Mediterranean*. Essayistic texts were considered through different conceptions of travel, its modes and its situatedness in philosophical discourse. The subject of interest is the specific interpretation of certain themes, such as Mediterranean culture, city, traveling mythology, literary myth. Special attention is paid to the diversity of proceedings in essays, whose instigation are experience or a memory. In connection with the issue of travel are also highlighted Hristić's philosophical propositions, especially those concerning the thinking of a man.

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА О ДРАМИ И ПОЗОРИШТУ

У раду се анализом стила Христићевих есеја о драми (Козачински, Стерија, Трифковић, Бојић, Симовић и др.) и позоришту утврђује однос према суштини драмских и позоришних категорија. Идентификују се ауторске интервенције, коментари, рефлексije које текстовима дају карактер есејистичког устројства. Посебна пажња биће усредсређена на хумор и иронију као особеност Христићеве позоришне критике (*Позоришни реферати; Позориште, позориште*), сатирично-ироничну „критику критике”, подсмех модерном критичарском „велеумљу”. У закључку се истиче да су стилске особине Христићеве поезије, драмских дела, позоришне и књижевне критике (равнотежа између певања и мишљења, идеје и осећања, склад, пропорционалност, разложност, ригорозност) једнако присутне и у есејима и да представљају неразложиву целину есејистичко-научног мишљења Јована Христића.

Кључне речи: Јован Христић, драма, позориште, есеј, критика, позоришна критика.

Сви истраживачи и аналитичари сагласни су да су драма¹ и позориште главно подручје интересовања, а форма есеја и есејистички стил доминантан поступак у укупном делу Јована Христића. Есеји разматрани у овом раду захватају три подручја: опус драмских писаца, позориште као естетски феномен, те позоришну критику као најособенији вид есејистичке критике.

Есејистички карактер Христићевих текстова, као његову главну особеност и интенцију најједноставније је установити у текстовима које и он сам жанровски одређује као есеје, а „најнеухватљивија” је природа Христићевих текстова у збиркама позоришних критика. Његова ерудиција се заснивала:

[...] једним делом на писаној речи, на ономе што је Христић сазнавао читањем, а другим, можда још важнијим, на ономе што је сазнавао гледањем позоришних представа, учест-

* milivoje_mladjenovic@yahoo.com

¹ Саша Радојчић, судећи према неким Христићевим изјавама, закључује да је могуће да најистакнутије место у Христићевом „схватању човековог креативног односа према свету не припада ни филозофији ни поезији, већ – *драми*, јер драма, у лику трагедије, може, по Христићу, непосредније од филозофије и потпуније од поезије да обухвати узорну слику човека и његових односа” (2013: 38).

вовањем у животу позоришта, посматрањем глумаца, јер за њега је драма постојала само кроз позориште и као таква могла се разумети и тумачити далеко боље кроз представу него у процесу читања (Фрајнд 2013: 33).

Есеји о драмским писцима

Јован Христић је неуморни неимар виртуелних позоришних представа у подручју драмског текста. То је, дакле, његов аутентични поступак у свим есејима о драмским писцима који Марта Фрајнд тачно дефинише као „уметност тумачења драме”, алудирајући на капиталну хрестоматију *Umetnost tumačenja poezije* у едицији коју је уређивао управо Јован Христић. Такво гледиште поткрепљује и став самог аутора: „Свако критичко тумачење једног драмског текста у ствари је, мање или више отворено, замишљање једне могуће представе, и ја замишљам једну представу” (Христић 2005: 228). Било да пише о светским, или драмским писцима из наше прошлости или савремености, Христић, на књижевно-критички начин „режира” анализирана драмска дела. Отуда је најпробитачније Христићевом деловању на подручју драме, позоришта и позоришне критике приступити интегративно, јер је реч, готово увек, о примени истоветног, есејистичког поступка, али у различитим књижевним облицима. Притом, ваља имати на уму да је Христић, како је примећено:

[...] елиотовац: традиција се не наслеђује; она се стиче креацијом и избором. Ерудиција претходи избору, а у избору је суштина модерног односа према традицији; у избору и у историјском осјећању [...]. Није довољно свашта знати; неопходно је изабрати из усвојенога и освојенога; учинити изабрано својим; ускладити га са својим сензибилитетом и историјским осјећањем (Делић 2013 :11).

И Тонко Мароевић Христићеву есејистику одмерава према Елиотовој концепцији налазећи да га је такво упоређивање учинило „nezamjenjivim sugovornikom u pitanjima kriterija i valorizacije, piscem koji je umio povezati empiriju i teoriju, dijakroniju i trajni prezent” (Мароевић 2016). Ту Христићеву „спрегу знања и невиног погледа који се баца на конкретно драмско дело” (Селенић 1981), одликује још и „класицистички уздржана емоција” (Фрајнд 2013: 33), особина која је можда од кључног значаја за Христића писца есеја, јер укупно његово дело одише духом страсне преданости античком начину мишљења, говора и осећања.

Христићева је страсна тежња да осим анализе драмских писаца реконструише време у коме су они стварали.

Srbi su *Traedokomediju* videli kao svoju prvu istorijsku dramu. Ali šta ako drama *Kozačinskog* uopšte nije istorijska drama, već nešto sasvim drugo, pita se Hristić u eseju *O Traedokomediji Kozačinskog*. I analizirajući 'dejstvo' po dejstvo, odnosno scenu po scenu, utvrđuje da je srpska istorija, *Kozačinskom*, strancu, poslužila kao sredstvo da se kaže ne samo panegirik Vikentiju Jovanoviću, nego da se stvori 'scenario', čvrsta dramska konstrukcija, kao osnova bogatog baroknog spektakla, potpuni teatar (Млађеновић 2006: 155).

Управо ти, до сада неуочени аспекти, јесу велика, иновативна вредност његових есеја. Као када у есеју „Sterijine komedije i njihova dramaturgija”,

„savetuje” da Sterijine komedije valja читати од краја! Тако би се у њима испод танушног слоја моралне поуке лакше уочила дубина смисла који је трајнији и значајнији од изрећеног наравоученија” (Млађеновић 2006: 155).

Христић такође уме да излучи, како бележи Мароевић, „из нафталина” „vodviljsku, laku sentimentalnu komiku Koste Trifkovića” (2016) и да јетко опомене како су звездани часови његових изванредних једночинки прошли упрокос њиховој савршеној форми. Христићева горчина је с разлогом испољена, јер Трифковић би морао да има истакнуто место у историји српске драме, зато што, колико год сурово звучало, до појаве Нушића, по таленту и делима нема писца који има такав значај. Полазећи од већ давно утврђене оцене о *Избирачици* као једне од наших најбољих комедија, Христићев есеј се претапа у беспрекорну анализу водвилске форме, истичући нарочито њену конструкцију „Без геометрије нема водвиља”, егзактан је Христић.

Есеј „Драме Милутина Бојића” је једна мала узбудљива студија у којем аутор открива је да је позорница један од кључних елемената за разумевање његових драма, јер су поезија и позориште у сталном преплитању. Театарске елементе налази у његовој поезији, а у његовим драмама обнову драмског стиха, и у том смислу пореди Бојића са Ростаном.

Блага полемична нота осећа се у есеју „О Дубровачкој трилогији Ива Војновића”. Христић тврди да најтемељнији познавалац дела овог писца, Дарко Сувин, није у праву када ове драме из живота пропадајуће дубровачке властеле сврстава у „отворену драматургију”, јер су оне описане посве класично, у мелодрамском поджанру. У те три лирске а драматске слике (*Allons enfants*, *Сутон*, *На тараци*) Христић, сходно свом критичком ставу, гради једну „замишљену представу”, посматра Војновићеве ликове у односу на њихову класну припадност – служавке, пучане, бонвиване, властелу.

Два света – свет позоришта и свет свакодневне стварности сударају се у драми *Путујуће позориште Шопаловић* Љубомира Симовића. Христић, исконски заинтересован за питања драме и позоришта, у овом је есеју у потрази за оним тренутком када се драмском писцу Симовићу придружио песник Симовић. Христић нуди слојевиту класификацију суочавања и преплитања живота у овој драми: одрицање од позоришта под притиском стварности (Василије Шопаловић и Јелисавета Протић); преображавање стварности под притиском уметности (Софија Суботић и батинаш Дробац); те појаву да уметност најдубље преображава живот, али и да уметност такође бива преобразена (Филип Трнавац). *Путујуће позориште Шопаловић* није само драма о односу уметности и живота него и драма о спаситељу, развијена од реалистичке опипљивости до песничке слике, у чијем ритму „не можемо а да не осетимо дисање стиха, тензију која се природно сажме и згусне у стих” (Христић 2005: 238).

У свим есејима о драмским писцима Христић образлаже унутрашњу логику дела и, будући да је „један од наших свезнадара који је своје знање умио да контролише и да из њега бира” (Делић 2013: 11), укључује у истом тренутку неколико дисциплина: теорију књижевности, књижевност као стваралаштво, филозофију, драматургију и театрологију. Одиста особена књижев-

на форма: нити су „чисти” есеји, нити само „есејистичка критика”. Њихов есејистички карактер је непобитан јер никад не искључује најистакнутију црту есеја: субјективно-вредносни став. Прелаз из есеја у критику и критике у есеј, граница између есеја и књижевне критике код Христића не постоји.

Есеји о позоришту

Без обзира на перманентну испреплетаност (већ смо установили да су подручја интересовања код Христића једва разлучива), есеји у којима се тематизују и проблематизују питања из подручја драматургије, структуралних начела и естетичких питања позоришне историје и савремености, позоришне семиологије и рецепције, за разлику од есеја о драмским писцима, углавном су настали конкретним поводом. Полазиште им је, најчешће, приказ нове књиге из области театрологије, позоришни или општекултурни догађај, истакнута личност из позоришне историје или савремености.² Управо онако како је говорио и Ђерђ Лукач у писму „О суштини и облику есеја”, а на што нас Христић аутопоетички подсећа у есеју „О јединству у делу Исидоре Секулић” наглашавајући да је та пригодност „поруцбине” једино што би се могло приговорити Исидори Секулић која је „била плодан есејиста који није бежао ни од једне сврхе и ни од једне прилике ако је желео нешто да каже и ако му се чинило да је имао шта да каже” (Христић 2005: 119).³

Мора да је и есеј „Београдско драмско позориште и његове златне године” настао неком јубиларном пригодом, не би било тешко то ни проверити, али није суштина у годишњици него у томе како је овај есеј интониран. У њему сећање, као главна компонента меланхолије, а без које тешко да се истка вредан есеј, има такорећи ефекат рефрена у прозној творевини („Сви смо одрасли у Београдском драмском позоришту...”). Причу о златном добу Београдског драмског позоришта Христић оставља историчарима позоришта („ово није историја већ су сећања”, упозориће нас више пута), а он описује сензибилитет позоришта које је „razgovaralo sa nama i mi smo razgovarali s njim” (Христић 2002: 50), нагласивши да „samo u jednom periodu svoga života pozorište može da bude nešto više od pozorišta” (Исто: 51).

Два уводна пасуса у есеју „Теоријска питања, практични одговори” развијеном из приказа књиге словеначког театролога Андреја Инкрета *Предмет и принцип драматургије* (1987), врве од питања о односу позоришне пред-

² Наводећи разлоге који су могли да одреде Христића да изабере есеј као адекватан облик изражавања, Саша Радојчић наводи и „неке личне вредносне преференције, али можда највише осећање да оном најважнијем, оном стваралачком језгру, треба приступати што разноврснијим средствима како би се уобличило и изразило што потпуније и што нијансираније” (Радојчић 2013: 39).

³ Овај приговор побуђује, међутим, питање унутрашњег јединства есеја уопште, а не само есеја Исидоре Секулић. Одговором да нам не преостаје ништа друго „до да јединство у делу Исидоре Секулић тражимо у јединству једног високо културног посредништва и просветитељства” (Христић 2005: 120), аутор предочава и властити поглед о суштини облика есеја; „нацртао” је сопствени модел есеја.

ставе и драмског текста, о дослуху редитеља и драмског писца. Тако Христић претвара овај есеј у динамичну, дијалошку расправу о редитељском читању ослоњеном на Ан Иберсфелд, Романа Ингардена и друге теоретичаре, покушај „da se misli zajedno sa piscem, da se jedan tekst ponovo stvori zajedno sa piscem” (Христић 2002: 67). Подсећања и сећања позоришног критичара на конкретне представе додатно појачавају ефектност есејистичког облика.

Из кратког, језгровитог есеја „Какве смо дивне редитеље имали” иницираног књигом *Парадокс о редитељу* читалац дознаје да Бору Драшковића занима „позоришна режија као судбина” (Христић 2002: 70), и бележећи тренутке из „радионица” великих мајстора Гавеле, Ступице, Мате Милошевића, Хуга Клајна, Љубише Ристића, читаоцу се сугерише шта је позориште и позоришна режија. Гавели, ствараоцу модерног редитељског позоришта, основним елементима његовог позоришта, стила и поетике посвећен је есеј „Doktor Branko Gavela, redatelj”. Приказујући књигу Николе Батушића *Gavela, književnost i kazalište* (1983), Јован Христић се, уз савесну научну анализу, усмерио есејистички ка питањима опште природе позоришта, првенствено никад до краја решеном питању позоришне естетике, односа редитеља према драмском тексту, препознајући у Гавели заступника књижевности у позоришту који „nije prezirao pisce i nije ih smatrao budalama koje ne znaju šta su napisale sve dok im neki genijalni reditelj to ne objasni... on je suviše dobro znao kako pozorišna predstava stiče postojanje tek u najdubljem dosluhu sa literaturom” (Христић 2002: 77–78). На специфичан начин обликован је оглед о Јовану Путнику – истовремено и приказ књиге, и портрет редитеља и есеј о необичној личности нашег позоришног живота, потенцирајући основне појмове његове поетике („динамика артикулисаног простора”, редитељска логика”) а нарочито његова истраживања о сценском простору. Сличним поступком изграђен је и есеј „Misлити театром” у коме говорећи о књизи *Iz prakse* Георгија Пара, Гавелиног ученика, Христић говори о Паровом идеалу позоришта – позорници и гледалишту као јединственом драмском простору. И есеј „Razgovarati o teatru” може се тумачити као наставак „приче” о односу редитеља према драмском тексту у којој је најузбудљивије место „сеоба душа у театру”, којим се заокружује појам режије Божидача Виолића који сматра да се режија „ne potvrđuje time što reditelj misli protiv i mimo pisca, kako bi nam svima pokazao da i on misli, nego time što reditelj misli zajedno sa piscem” (Христић 2002: 102). Ако бисмо есеј „Jan Kot u pozorištu” изузели из расправе о есејима Јована Христића, не би нам се могло много замерити. По свим својим одликама: радња, карактери, композиција, овај оглед би се могао уврстити у особене Христићеве приче које су на размеђи есеја и приче (таквог су хибридног својства оне прозне творевине у *Тераси на два мора*). Истовремено, ова прича задржава и све одлике есеја. Описујући како Јан Кот пише, Јован Христић као да описује властити стваралачки поступак: „...užurbane i katkad zadihane rečenice kojima Jan Kot piše svoje eseje traže od nas da pred sobom vidimo predstave koje još nisu odigrane i da još jednm vidimo one koje su odigrane” (Христић 2002: 117). У есеју „Bedni Vujiću naš, slatka ti zemlja budi” Христић разбија најтврдокорнију предрасуду о запостављеном позоришном прагаоцу Јоакиму Вујићу о томе да је био „позоришни чергар”:

представља га онаквог какав је и био – озбиљан позоришни стваралац, човек велике позоришне културе који није заостајао за својим временом. Духовит обрт, особен за стил Јована Христића, да је Милан Предић, један од двојице великих управника Народног позоришта у Београду, „*položio ispit kritičara kao upravnik, a ispit upravnika kao kritičar*”, изречен у есеју „*Upravnik kao kritičar*”, а писан поводом избора позоришних критика Милана Предића *Eufrozina ili sudbina glume*, одражава суштину пишчеве намере: да представи целовитог *позориштника* (типичан Стеријин израз на којем Христић инсистира). У овом есеју Христић изриче наизглед успутно и један став који има снагу научног закључка, а односи се на разлику између литерарног и позоришног критичара: „*pozorišni kritičar se ne predstavlja antologijskim izborom svojih tekstova; on se pre svega predstavlja svojom vernošću pozorištu, svojim prisustvom i učestvovanjem u životu pozorišta; pozorište se prati, sa njim se živi, u njega se svraća*” (Христић 2002: 127). Из овог есеја проговори и личност педагога, његов благи саветодавни карактер, скреће пажњу на образовну вредност Гролових и Предићевих текстова: „*nijedan sadašnji, ni budući dramaturg bilo kog našeg pozorišta ne sme a da ih pažljivo ne pročita*” (Исто 129).

Есеји о позоришној критици

„Године учења и године лутања једног позоришног критичара”, тај опсежни, прегледан и систематизовани „дводелни” есеј, намеће се као одличан увод у анализу есејистичких својстава Христићеве позоришне критике. „*Kakav je to poziv ići u pozorište?*”, пита Христић у овом сублимном огледу исповедног, субјективистичког тона. Сећање обликује његов стил: „*сећање може постојати и без оних који се сећају, да глумци и представе могу наставити да живе у неком простору који није психолошки простор памћења, и time оно побеђује своју краткотрајност*” (Христић 2002: 10).

Позоришне критике сабране у четири књиге (*Позориште, позориште и Позориште, позориште II, Позоришни реферати I и II*), збијене и уланчане, са везивним ткивом које чине Христићеве есејистичке нити доимају се као једна жанровски неухватљива, хибридна форма. Могуће их је читати као независне микроцелине, као архивирани позоришне критике, као непрекинуту позоришну хронику, али и као узбудљиву, меланхоличну прозу о позоришном животу и позоришној историји. Могуће им је приступити и као нетипичном универзитетском приручнику за будуће позоришне критичаре.⁴ На научност, театролошку природу књиге упућује и *Индекс позоришника*, како назива Именски регистар и регистар наслова.

Велики ерудита, научник, драмски писац, преводилац и позоришни критичар не прикрива благи презир према научном помодарству очитованом у

⁴ Павис такође сматра да „*polje rada kazališnog kritičara ne bi trebalo potpuno odvajati od polja rada autora članka objavljenoga u specijaliziranoj publikaciji (časopisu o kazalištu), ili čak autora kakve bolje dokumentirane sveučilišne studije*” (2004: 162).

усиљеној и пречесто експлоатисаној научној терминологији, те се, почесто, огласи јетком иронијом и подсмехом:

Nisam pri ruci imao nikakvu enciklopediju najsavremenijih kritičkih pojmova, i zato nisam mogao da ovu beskrajno dugu predstavu što nas je od nekadašnje Bajlonijeve pivare prošetala Skadarlijom da nas vrati u njen podrum, pretvorim u neki kod, označeno i označitelja, globalnu metaforu ili nešto slično (Христић 1982: 224).

Или још директније: Ti beskrajno naduvani *signifiants* nikako nisu mogli da prikiuju siromaštvo svojih *signifies*, pa su sva jurcanja po pozornici bila smrtonosno dosadna (Христић 1982: 254).

Књиге Христићевих критика организоване су у поглавља насловљена онако како се обележавају позоришне сезоне, сугеришући читаоцу веродостојност, проверљивост чињеница, података. А испод те хладне површине „позоришних хроника”, како сам аутор прикрива природу својих текстова, из којих су нека „сувише литерарна razglabanja izostavljena” (Христић 1982: 316), налазе се одељци који већ насловом сугеришу есејистичку природу, уверљиву слику, опис позоришног живота: „Важка о сару Ленјину и друге позоришне приче”, „Stabilizacioni Šesnaesti Bitef”, „Šest premijera bez suvišnih posledica”, итд. Одатле је, запажа Бошко Милин, могуће „видети како се може бити строг али праведан, тачан али без цепидлачења, духовит али не и суров, јасан али не и досадан” (2013 : 78).

Вредност Христићевог критичког метода у приступу позоришној представи најбоље би се могла објаснити употребом синтагме „нетеатралност позоришне критике” јер се она „redovno koristi terminima i postupcima književne kritike i uvijek više liči kritici književnoga nego li kritici kazališnog djela” (Казахасан 1983: 9). Формална анализа која би дала наслутити „teatralnost predstave”, њезина „čisto kazališna svojstva”, сматра Казахасан, „naša kazališna kritika ni u svojim najboljim izdanjima, dakle onda kada je sasvim solidna književna analiza, nije u stanju izvesti naprosto zato što ne zna šta je „kazališna činjenica” (Исто: 11). Христић је управо аутор који одлично уочава разлику између књижевне и позоришне чињенице.

У Христићевим критикама може се уочити и заматак будућег есеја, као када, рецимо, пише о представи *Центрифугални изгач* Тодора Манојловића (режија Паоло Мађели, Београдско драмско позориште). Уз оцену лепе позоришне вечери „у једном давном свету” не може да „прикрије неке успомене које је ова представа у њима пробудила” (Христић 1982: 67) помињући сусрет са класиком наше модерне поезије који рецитије Дантеа на италијанском. Тај сусрет постао је окосница есеја „Два огледа о стиду” (Христић 2002: 73–83), који налазимо у књизи *Тераса на два мора*.⁵ Сви Христићеве есеји су испреплетани, прожети анегдотама, присећањима, асоцијације из једног есеја настављају се у другом, допуњавају, објашњавају. Христићеве позоришне

⁵ „Структурни елементи: избор теме, композиција, мотивација и карактеризација, те ограничавање на један структурни елемент, један лик, један догађај и један начин карактеризације недвосмислено жанровски одређују поједине текстове као причу, а научност, доказана на основу технике закључивања установљена у другим текстовима сврставају их у подручје есеја” (Млађеновић 2003: 430).

критике јесу савесно и продубљено читање одличних и важних представа, и исто тако језгровито, сублимисано, аргументовано збијено, оних које не заслужују детаљнију анализу. Тако се догађало да у десет редова, „сахранни” безнадежно празне представе и писца и редитеља и позориште: „Nema sumnje u jedno: Aleksandar Popović je pisac koji je stekao pravo da napiše i lošu dramu” (Христић 1982: 133). Али зато, рецимо, *Балкански ипијун*, *Хрватски Фауст* и неке друге представе бивају опсежно анализирани. „Критеријум дужине” није пресудан за одређивање суштине есејистичког жанра, сматра Женет, јер је централна функција критичког есеја „коментар, или мешавина, у различитим размерама које су руку на срце неодредиве, описивања, тумачења и прећутног вредновања” (Женет 2002: 9).

Христић се непоколебљиво држи става да „нема великог позоришта без велике литературе” (Христић 1973: 65) и на том ставу заснива поетику своје позоришне критике: он је за „позориште које прихвата изазов сјајне литературе”, позориште у коме нема „ни радикалних упута, ни глобалних метафора, ни стања душе који театар наметљивих проблема занемарује” (Христић 1985: 1060). Једноставност и директност су најчесталије квалификације Христићеве позоришне критике.

Ako posle ove večeri Narodno pozorište ne postavi na svoju veliku scenu *Operu za tri groša*, onda njegova Uprava ne zna šta radi (Христић 1982: 83).

Nastala je neka čorbica koja je uprkos raskošnoj opremi [...] izgledala prilično tanko i jadno. (Исто: 159); izvanredna predstava, ali s fabričkom greškom.

Tako savršena papazjanija da se u njenim mnogobrojnim začinima i prilozima gubi ono malo osnovog ukusa što bi ga mogla imati (Исто: 185).

u mutljagu [...] teksta (Исто: 194).

Otišao sam pre kraja. Bilo je mnogo sasvim mladih ljudi koji su takode otišli, što će reći da ipak nisam nepopravljivi konzervativac i fosil (Исто: 221).

Понекад обрће у парадокс неку општу мисао, пародирајући цитат или пословицу: „Изашао сам из позоришта и схватио да ништа нисам схватио” (Христић 1990: 710).

Неретко направи духовита поређења: „Zato mi se čini da bi se predstava [...] najbolje mogla opisati kao neka vrsta pozorišne doboš torte: red svetla, red mraka” (Христић 1982: 98).

Антологијска духовитост Јована Христића која се с колена на колена препричава по позоришним бифеима: „Predstava traje dva časa i ima jednu pauzu. Mogućnost koju ona pruža ne treba propustiti. Drugi deo je još gori” (Христић 1982: 115).

Језгровитост, неусиљен тон („пустимо сад то”) биран и једноставан речник, ненаметљивост у излагању, у доказивању, у дискусији, све су то особности Христићевог есејистичког стила. „И када анализира и када хвали, а нарочито када критикује, Христић никада не склизне у агресивну полемику, у острашћено залагање за оно што сматра да је вредно или тачно” (Фрајнд 2013: 33).

Закључак

Христићеви есеји о драми и позоришту имају неколико константи: причу о односу драмског текста и позоришне представе, о позоришној критици и судбини позоришног критичара. На њихов је облик и стил утицало свакако „и Христићево поимање есеја, које ће добити израз у *Облицима модерне књижевности*, где се есеј схвата као карактеристична форма *нашег* времена” (Радојчић 2013: 39). Есеј се, упркос бројним есејима о есеју (Адорно, Лукач, Солар) ипак тешко дефинише пре свега због тога што ни његово подручје није најјасније одређено. Све до сада у нашој књижевној критици артикулисане карактеристике стила Христићеве поезије, драмских дела, позоришне и књижевне критике (харомнија између певања и мишљења, идеје и осећања, склад, сразмерност, разложност, строгост) могу се идентификовати и у есејима и представљају неразложиву целину есејистичко-научног мишљења и певања Јована Христића. Парафразирајмо исконског уметника речи: његови су есеји лагана, опуштена шетња кроз драмску књижевност, њену историју и савремено позориште. Ове „полунаучне” расправе које одликују сентенциозност („*Bolje imati neki kriterijum, nego se unapred odreći svakog kriterijuma*” (Христић 2002: 66)), брза опсервација, медитативност, склоност ка разматрању етичких и филозофских питања, јесу врло често у равни целовитих филозофских расправа.

ИЗВОРИ

- Христић 1982: Ј. Hristić, *Pozorišni referati*, Београд: Nolit.
Христић 2002: Ј. Hristić, *O traganju za pozorištem*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.
Христић 1986: Ј. Hristić, *Oblici moderne književnosti*, Београд: Nolit.
Христић 1990: Зима нашег незадовољства, *Књижевност*, год. 45, књ. 89, св. 4, 719–723.
Христић: 2005: Ј. Христић, *Изабрани есеји*, Београд: Српски ПЕН центар.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Женет 2002: Ж. Женет, *Фигуре V*, Нови Сад: Светови.
Карахасан 1983: Dž. Karahasan, у: *Predstava i jezik kritike, Pozorišna predstava i jezik kritike*, Нови Сад: Sterijino pozorje.
Мароевић 2016: Т. Maroević, S klasicima srođen, s njima ulančan, *Sarajevske sveske*, br. 37–38. (<http://www.sveske.ba/bs/content/s-klasicima-sroden-njima-ulancan> 18. 08. 2016).

- Милин 2013: Б. Милин, Бошко, Јован Христић – позоришни критичар и професор позоришне критике, у: *Зборник Матице за језик и књижевност*, Нови Сад: Матица српска, књ. 61, св. 1.
- Млађеновић 2006: М. Млађеновић, *Od zvezda do ljudskog tela, Scena*, Novi Sad: Sterijino pozorište, br. 2, godina XLII, april–juni, 152–156.
- Млађеновић 2003: М. Млађеновић, Модерна медитеранофилија, *Летонис Матице српске*, Нови Сад: Матица српска, књ. 472, св. 3, 426–430.
- Pavis: 2004: P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti/ Centar za dramsku umjetnost/Izdanja Antibarbarus.
- Радојчић 2013: С. Радојчић, Филозофски аспекти Христићеве есејистике, у: *Зборник Матице за језик и књижевност*, Нови Сад: Матица српска, књ. 61, св. 1.
- Селенић 1981: С. Селенић, Списатељско поштење, Београд: *НИИ*, 15. новембар 1981.
- Фрајнд 2013: М. Фрајнд, Јован Христић – драмски писац, критичар, преводилац, уредник – Европљанин, у: *Зборник Матице за језик и књижевност*, Нови Сад: Матица српска, књ. 61, св. 1.

Milivoje V. Mladenović

ESSAYS ON DRAMA AND THEATRE BY JOVAN HRISTIĆ

(Summary)

This paper analyses the style of the essays on drama (Kožačinski, Sterija, Trifković, Bojić, Simović etc.) and theatre by Hristić and determines the relation towards the very essence of the dramatic and theatric categories. The author's interventions, comments and reflections which provide the texts with an essayistic structure are identified. Special focus shall be put on humor and irony as a specific feature of Hristić's theatric criticism (*Theatrical Reports; Theatre, theatre*), the satirical-ironic "criticism of criticism", the ridicule of the "know-it-all" modern critics. The conclusion highlights that the style features of Hristić's poetry, plays, theatrical and literary criticism (balance between singing and thinking, ideas and feelings, harmony, proportionality, reasonableness, rigorousness) are equally present in his essays and that they are an integral part of the essayistic and scientific reasoning of Jovan Hristić.

Ливија Д. ЕКМЕЧИЋ*
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ХРИСТИЋЕВО ВИЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ

У овом раду желимо да осветлимо Христићева проучавања феномена трагедије, као и значај његових есеја о трагедији за науку о књижевности, али и проучавање позоришта. Поред значајне књижевно-теоријске анализе, у својим есејима Јован Христић настоји да покаже место које трагедија заузима и међу другим књижевним и позоришним жанровима, али и место које јој припада у животу сваког појединца.

Кључне речи: Христић, трагедија, позориште, савремена књижевност, есеј.

У студијама у којима се бави феноменом трагедије, али и у есејима о грчким трагедијама, о Шекспировим трагедијама, као и у монографији о Чеховљевим драмама, Јован Христић указује на све оне елементе који поједино драмско дело чине трагедијом, али и на значај трагедије као уметничко-културног феномена. Због тога што је написао веома значајне радове који показују место и значај трагедије, како у историји књижевности и позоришта тако и у оквиру савремене културе, али и због особеног приступа који има приликом тумачења драма, он представља једног од наших најзначајнијих проучавалаца драмске књижевности. Особеним га чини потреба да се током тумачења увек изнова враћа поред текста и позоришном извођењу. Настојање да се драма неизоставно посматра најпре као позоришни комад Христић је образлагао тиме што: „pozornica nije samo fizički prostor u kome glumci igraju svoje uloge, nego i duhovni prostor u kome nevidljivo postaje vidljivo, a ono što je udaljeno dolazi nam na dohvata ruke” (Христић 1998: 188). Позоришно извођење нарочито је сматрао важним када је реч о трагедијама.

Приликом тумачења трагедија, као и разматрања теоријских проблема који се везују за ову драмску врсту, одавно је неписано правило да се пође од Аристотелове дефиниције. Дајући компактан поглед на трагедију, као на жанр са дугом историјом, као и на питање о могућности постојања трагедије у савременом добу, Јован Христић управо полази од чувене Аристотелове

* livijaekmecic@yahoo.com

дефиниције, односно од Аристотеловог списка *О песничкој уметности*. У критичком осврту на дефиницију о којој је реч, указано је на чињеницу да је не смемо сматрати апсолутним мерилом при одређивању да ли је неки драмски текст трагедија или не. За то постоји неколико разлога, од којих је један и тај што је и сама Аристотелова дефиниција ограничена, па се веома мали број текстова по њој може сматрати трагедијом, а, с друге стране, реч је о томе да се мерилима која су важила за драмску књижевност античког доба не могу самаравати драме савременог или било ког другог периода. Са иронијском дистанцом, коју не крије, Христић указује на то да је на нашу штету сваки покушај укалупљења трагедије у четири чувена појма: сажаљење, страх, прочишћење и погрешка¹, јер је немогуће сваку трагедију уклопити у овако одређен оквир, а притом ни драме које је Аристотел сматрао за трагедије не могу се увек у потпуности уклопити у чувену дефиницију². Илуструјући своје закључке, Христић показује да погрешку из незнања учине само Едип и Дејанира (*Трахињанке*), јер Орест и Електра су знали шта раде, а Агаво и Ајант су били обманути. У различитим огледима, који се углавном, када је реч о трагедији, налазе у књизи *О трагедији*, али их има и на другим местима, Христић често указује на то како Аристотелова дефиниција представља више помоћно средство у проучавању и анализи проблема трагедије. Ипак, не треба помислити да он одбацује Аристотелову дефиницију, напротив, он је у својим тумачењима употребљава, а поврх тога од самога Стагиранина преузима начин проучавања трагедије. Реч је о томе да Аристотел у проучавању трагедије полази од разјашњења њеног постанка, а „evoluciju tragedije ročinja da posmatra s obzirom na način podražavanja” (Христић 1998: 26). Исти принцип и сам Христић ставља у средиште свог одређења трагедије, јер средства којима се писци користе сматра најважнијим при тумачењу драмског дела и покушају одређења жанра.

Приликом анализе појединог драмског дела додатно се греша уколико се Аристотелово тумачење овог драмског жанра употребљава посредно. У есеју „Трагедија и теорије трагедије” Христић је предочио да су критичари, током деценија проучавања ове дефиниције, додали слојеве свога виђења Аристотеловом одређењу трагедије. Пример за то је еволуција Аристотеловог појма *хамартија* у „трагичку погрешку”. Идући у детаљну анализу феномена усложњавања Аристотелових погледа на трагедију, Христић се критички осврће на теорије које су, полазећи управо од Аристотелове дефиниције, и, тумачећи је, веома снажно утицале на виђење трагедије у деветнаестом веку, па и почетком двадесетого, а које суштински и данас имају изузетно велик утицај при тумачењу драмских дела. Реч је о теоријама које су настале у оквиру појединих филозофских система, а међу којима је несумњиво најутуцајније Хегелово промишљање појма трагедије. У њему се налази један од два главна разлога на које указују заступници мишљења да је трагедија немогућа ван света античке драме, а нарочито у модерном свету.

¹ О томе видети Аристотел 2008: 65–80.

² О томе видети Аристотел 2008: 65–66.

Хегел инсистира на појму *погледа на свет*, и сматра да је, за постојање трагедије неопходан трагички поглед на свет,³ а сама трагика и дијалектика се код овог филозофа поклапају.⁴ Због тога, сматра Хегел, са појавом хришћанства, односно хришћанског поимања света, трагичка кривица бива укинута, као и могућност специфичног сукоба,⁵ те самим тим и трагедија.

Ali hrišćansko religijsko izmirenje jeste jedno preobraženje duše koja se, okupana u izvoru većitog spasenja, uzdiže iznad svoje stvarnosti i svojih dela, i to time što od samog srca – jer to je u stanju da učini duh – pravi grob srca, što optužbe zbog zemaljskih grehova plaća žrtvovanjem svoje vlastite zemaljske individualnosti i onda, sigurna u večito, čisto duhovno blaženstvo u samoj sebi, čvrsto se drži protiv onih optužbi (Хегел 1984: 57).

Хегел инсистира на томе да са појавом Христа нестаје могућност сукоба који је неопходан за трагедију: „Фигура Исуса Христа премошћава јаз између човека и бога; он као Син Божји и Син Човечји отеловљује помирење, дијалектичко јединство обеју сила” (Сонди 2008: 189). Поред Хегелове анализе трагедије и закључка о не-могућности постојања ове драмске форме у савременом свету, Христић се осврће и на друге утицајне анализе жанра о коме је реч⁶.

Сматрамо веома важним да скренемо пажњу на још једну чињеницу када је реч о Христићевом односу према анализама трагедије. Наиме, Христић није сасвим одбацивао анализе немачких филозофа, као што, како смо то већ показали, није одбацио ни Аристотелово учење о трагедији. Примера ради, у огледу „Шта су Грци гледали”, он скреће пажњу на Шопенхауерово тумачење јунаковог *пада из среће у несрећу* где је, по овом немачком филозофу, изузетно важно водити рачуна о „висини пада”. Међутим, оно што Христић *замера* немачким филозофима, а што су им замерали и неки други тумачи, као што је Стендал, јесте „нејасноћа њихових spisa”. Уместо анализе конкретног текста трагедија је „počela da sve više i više zavisi od pojmova koje je teško definisati, i prema kojima je čak i Aristotelova 'katarza' primer jasnosti, a rasprave o 'nužnosti' i 'slobodi' pretvorile su se u sholastičke rasprave o tome koja je 'nužnost' nužnija, a koja 'sloboda' slobodnija” (Христић 1998: 13).

Други узрок за немогућност постојања трагедије у савременом свету поједини тумачи виде у модерном схватању човека, које се огледа у томе да *hybris* мора тријумфовати, што опет повлачи нестајање могућности за тра-

³ О томе видети у: Хегел 1984; и у: Сонди 2008: 186–195.

⁴ О томе видети у: Сонди 2008: 186–195.

⁵ „Оно изворно трагично састоји се, дакле, у томе што су у границама таквог сукоба обе противничке стране, узете за себе, у праву, док су с друге стране, ипак у стању да праву позитивну садржину своје сврхе и свог карактера издејствују као негацију и потврду оне друге, равноправне снаге, те због тога у својој моралности и услед ње западају у грех” (Хегел, према: Сонди 2008: 191–192).

⁶ Христић осветљава колико су били утицајни појмови „унутрашње слободе и спољашње нужности”, као и „слободе у субјекту и нужности која је објективна”, а које су у тумачење трагедије увели Шлегел и Шелинг.

гички поглед на свет. Међутим, Христић указује на то да је условљавање постојања трагедије специфичним погледом на свет⁷ сасвим погрешно, јер:

... ne postoji tragičan, kao što ne postoji ni ne-tragičan pogled na svet; ne postoje situacije koje su unapred tragične. Iz jednostavnog razloga što tragedije ne stvara jedan određeni pogled na svet, već ih stvaraju dramski pisci. Oni su ti koji u jednoj situaciji otkrivaju problem, koji od nje stvaraju problem, što ćemo onda nazvati tragedijom (Христић 1998: 147).

Овако радикално преиспитивање теорија које имају своја посебна и важна места у проучавању књижевности, није уобичајено у српској науци о књижевности. Међутим, када је реч о теоријској мисли, која се јавља у западној цивилизацији, може се уочити један посебан круг теоретичара, припадника аналитичке методе проучавања драмске књижевности, чија су разумевања феномена трагедије, као и могућности постојања трагедије у савременом свету, различита од линије која потиче од Аристотела, односно филозофа немачког романтизма. Јован Христић припада управо таквом кругу тумача драмске књижевности.

Христићеви погледи на трагедију и на питање о могућности постојања трагедије у савременом свету, које се изнова поставља у проучавању феномена драме, припадају кругу који чине Албер Ками, Албин Лески, Артур Милер и др. Ками, иако своје виђење трагедија заснива на Хегеловом учењу,⁸ показује значајну разлику од свог учитеља када је реч о питању трагедије у савременом свету. Француски писац узрок непостојања трагедије не тражи у одређеном поимању света, него управо у писцима,⁹ а то је суштина и Христићевог виђења проблема о коме је реч. С друге стране, Албин Лески у књизи *Грчка трагедија*, анализирајући историју проучавања трагедије, указује на то да су филозофи немачког романтизма, али и поједини теоретичари и филозофи с почетка двадесетог века унели забуне, као и поједине заблуде у тумачењу трагедије¹⁰. Постављајући индиректно питање о могућности постојања трагедије у савременом свету, односно ван света античке драме, Лески даје недвосмислено позитиван одговор:

Али, у оквиру хришћанског погледа на свет као и у оквиру сваког другог погледа на свет, зато је дата могућност трагичке ситуације; штавише, сложили бисмо се са Бернхартом – уношењем нове димензије у тај свет означена могућност се још знатно повећава (Лески 1994: 479).

⁷ На трагичком погледу на свет инсистирали су, с једне стране, и други филозофи немачког романтизма, а с друге стране, и каснији теоретичари који су се бавили феноменом трагедије. На трагичком погледу на свет као примарном услову за могућност постојања трагедије инсистирају и поједини савремени тумачи драме, који припадају оним проучаваоцима са традиционалним схватањем појма трагедије, а у чијим се анализама налазе дедуктивне методе.

⁸ О томе видети у: Ками 1975: 386–391.

⁹ О томе видети у: Ками 1975: 392–393.

¹⁰ О томе видети у: Лески 1994: 465–491. Он се, између осталог, осврће и на Хегелов закључак о томе да хришћанско поимање света искључује могућност трагедије, те разрешење заблуде тражи код хришћанских мислилаца, али увиђа да су њихова уверења по овом питању противуречна, што само потврђује исто оно на чему Христић инсистира, а то је да трагедија не зависи од одређеног поимања света, односно од каузалног погледа на свет.

Артур Милер, чије учење о трагедији Христић уткива у темеље свог виђења овог феномена, указује на још један проблем који се везује за трагедију у савременој књижевности. Наиме, он сматра да, уколико у појединим драмама које су трагедије, односно које приказују трагедију појединог човека, као што је то по његовом мишљењу *Смрт трговачког путника*, тумачи не виде трагедију – проблем је у тумачима. А да је ова драма трагедија Милер закључује најпре кроз особено тумачење *Едина*:

... mi ne poštujemo čoveka [мисли се на Едипа], već Zakon koji je prekršio, namerno ili ne, jer verujemo da je reč o zakonu koji nas definiše kao ljudska bića. U tom smislu, *Smrt trgovačkog putnika* dovodi u zabunu neke kritičare, jer ne uviđaju da je Vili Loman prekršio zakon bez čije zaštite život postaje nepodnošljiv i neshvatljiv, ne samo njemu već i mnogim drugima (Милер 2015: 166).

Кроз наведену анализу, сасвим оправдано можемо закључити да је овај Американац имао позитиван одговор на питање о могућности постојања трагедије у савременом свету. Такво виђење феномена трагедије веома је важно, јер је Христић у више наврата експлицитно, али и имплицитно одговарао на питање које је поставила историја проучавања трагедије.¹¹ Иако не одређује ниједну драму двадесетог века као трагедију, Христић сасвим јасно одговара на ово питање и указује на то да, уколико трагедија не постоји данас, није проблем у спољашњим околностима (догматско поимање света, хришћански или било какав други поглед на свет), него, како смо то већ навели, у писцима.

У основи Христићевог виђења трагедије налазе се два принципа око којих се формирају драме што их називамо трагедијама. Први принцип изглед делује веома једноставно: „Једино, dakle, što sa apsolutnom izvesnošću možemo reći o tragediji jeste da se ona neprekidno menja” (Христић 1998: 18). Међутим, реч је о крајње комплексном одређењу трагедије. Најпре се сугерише необична и веома усложњена природа овога жанра, а потом се питање трагедије везује за писце, што је у складу са Христићевим сматрањем да су писци одговорни за постојање или непостојање трагедије у савременом или било ком добу (о чему је већ било речи). Међутим, трагедија се мења и због још једног важног чиниоца, који се налази у свести тумача. Чињеница да се трагедије изнова читају, а да са новим тумачем неретко долази и до промена „ројмова којима се служимо када говоримо о dramaма које nazivamo tragedijama” (Христић 1998: 20), не може се пренебрећи. Због овако усложњеног проблема одређења трагедије, Христић сматра да је, да бисмо говорили о трагедији, потребно да се ослободимо теорија о трагедији. Међутим, у том случају, једини критеријум по ком се сигурно нека драма одређује као трагедија је време. Време као критеријум по коме нека драма припада или не припада „клубу трагедија” налази се у основи Христићевог другог принципа:

¹¹ На питање да ли је трагедија могућа или не у свету ван античке драме, односно у савременом свету одговарали су готово сви тумачи и филозофи, који су се бавили анализом трагедије. Одговори су сасвим различити, од оних као што је Хегелов, који ту могућност сасвим укида, преко оних који трагедије признају још ограниченом броју писаца – Шекспиру, Расину и Корнеју, до оних који трагедију сматрају сасвим могућом у било које време.

„Тako је друга апсолутно извесна ствар коју мо̀жемо рећи о трагедији ово: трагедија је оно што преживи као трагедија” (Христић 1998: 23).

Иако звучи једноставно и прихватљиво, овај принцип суочава нас са ве-ома озбиљним проблемом. Реч је о томе да тумачи – ауторови савременици немају механизам по коме поједину драму могу одредити као трагедију или као не-трагедију. Тако се у основи потребе да се ослободимо теорија како бисмо говорили о трагедији, и ослонимо се на временски критеријум, али и потребе да поједине драмске облике жанровски одредимо управо у времену када они настају, налази противуречност. Свестан овакве усложњености проблема о коме је реч, Христић закључује да „питање трагедије је колико теоријски толико и историјски проблем” (1998: 23). Како би решио наизглед непремостив проблем, Христић трага за универзалним, али конкретним критеријумом, који би се налазио у самој суштини трагедије. Имајући у виду потребу да се ослонимо на теоријска истраживања при одређењу трагедије, али и временски фактор, Христић се враћа на сам почетак теоријске мисли о трагедији – на Аристотела – и као критеријум који није био стран ни другим теоријским разматрањима о трагедији издваја средство.

С обзиром на то да ниједна прича није сама по себи трагедија, него да писци посредством појединих драмских средстава обликују причу на такав начин да она на нас делује тако да је сматрамо трагедијом, драмско средство намеће се као кључни елемент драмскога жанра. Да је оно заиста поуздан критеријум за одређивање појединог драмског дела као трагедије, Христић поткрепљује анализом различитих трагедија, како античких тако и Шекспирових, Расинових, али и трагедија деветнаестог века. На примеру Антигоне, овај тумач ће показати да је прича о Антигониној судбини, заправо обликована преко једног специфичног драмског средства, именованог као два наспрамна огледала. По њему теорија о равнотежи између тезе и антитезе није применљива на овај драмски текст, већ се ради о сукобу између тиранина, који суровошћу жели да учврсти власт, и девојке, „која се тој власти супротставља у име трајнијих и важнијих вредности” (Христић 1998: 65). Две сасвим различите личности – Антигона и Креонт – постављене су тако да стоје једна наспрам друге, и тај контраст омогућава да на релативно једноставан начин јасно учимо њихове особине. У овом драмском средству налази се одговор на питање зашто је драма „Антигона” трагедија.

Ne treba бежати од формулација које нам се на први поглед могу учинити патетићним: као што лепота Antigonine одлуке да, uprkos Kreontovoj naredbi, sahrani svoga brata показује сву ружноћу тираније, samovolja i tiranija Kreontova још више истаћу лепоту Antigoninog postupka. Трагедија је наћинјена од овoga контраста, од ова два лика i две ситуације што се огледају једни у другима као у два наспрамна постављена огледала (Христић 1998: 69).

Посредством драмских средстава писци успевају да причу што је узму за своје дело представе на такав начин да она показује одређену актуелност и повезаност са временом у које се игра на сцени. Због тога трагедија задобија универзалност преко које налази своје специфично место у животу читаоца/гледаоца. „Sve што мо̀жемо да ка̀жемо jeste да u tragedijama neke neobiћne situacije, које нас се инаће не би тicale, postaju problemi који нас се i те како тићу”

(Христић 1998: 118). Није неумесно поставити питање: како се нас лично може тицати Едипов случај? И да ли је данас могуће да дете у незнању убије оца и постане муж своје мајке? Међутим, ако пажљиво погледамо Христићево тумачење Софокловог „Цара Едипа” у којем нам овај проучаваца открива у чему је специфичност средстава које употребљава Софокле, разумећемо да нас се оно што је у овој античкој трагедији представљено веома тиче, као и то зашто је „Цар Едип” и савремена и свевремена драма.

Едипова ситуација постаје проблем који ставља у питање неке важне вредности нашег живота у драматуршком поступку којим нам Софокле, корак по корак, открива како је Едип mislio да ради једно, а у ствари се догадало нешто сасвим друго” (Христић 1998: 118).

И управо када је Едип мислио да држи све конце свога живота у рукама, задесила га је најтежа несрећа. Тако виђена Едипова судбина задобија карактер универзалне ситуације, нечега што се може десити сваком човеку у било које време.

На крају желимо да се осврнемо на још једно питање, које је Јован Христић експлицитно и поставио у анализи трагедије: *Чему трагедија?*¹² Анализирајући однос драме, коју назива *уметност високог притиска*, према времену, закључује да је тај однос веома важно разумети, како бисмо разумели и значај трагедије у животу појединца. Драма по питању времена, али и простора, поседује такве особености, које су недоступне другим књижевним врстама, а које имају важну улогу за наше разумевање сопственог живота.¹³ Наиме, реч је о томе да драма може у два сата приказати изузетно широк временски период, за који би роману, јер мора да следи реалне временске односе, било потребно далеко више. Захваљујући привилегији да без обзира на временску и просторну удаљеност важних догађаја што су у животу суштински повезани, али често не иду временски један за другим, драма те повезане догађаје може да прикаже један за другим¹⁴, те због тога „drama prestaje da bude slika života, i postaje formula života” (Христић 1998: 185), а „tragedije su formule stvarnosti” првенствено због тога што представљају просторни феномен.¹⁵ Феномен простора, који у трагедијама постоји формиран око две осе – вертикалне и хоризонталне – представља заједничку тачку свих трагедија, од грчких, преко Шекспирових до Чеховљевих драма.

И у том изједначавању трагедије постају формуле људског живота, које нам јасно стављају до знања све могуће односе у њему; one postaju sredstvo pomoću koga možemo da definišemo – ’čitamo’, како би рекли данашњи семиотицари – безброј других ситуација које пред нас искрсавају. Зато су трагедије и један од најјистанчанјих instrumenata које имамо за размишљање о човеку (Христић 1998: 189).

¹² Артур Милер је на ово питање пружио веома конкретан одговор, осветљавајући природу трагедије, као нечег конструктивног у човековом животу: „Verujem da je trajni smisao tragedije u našoj potrebi za suočavanjem sa smrću kako bismo uspešnije odgovorili na životne izazove, a da pored i izvan te uloge tragičkog stava postoji i postojaće veliki broj uobičajenih varijacija koje nijedna definicija ne obuhvata” (Милер 2015: 164).

¹³ О томе видети у: Христић 1984а: 182–187.

¹⁴ О томе видети у: Христић 1984а: 183–185.

¹⁵ О томе видети у: Христић 1984а: 186–187.

Оваквим виђењем трагедије, Христић показује да трагедије спадају у оне уметности које човеку непосредно помажу, како у самоспознаји, тако и у разумевању улоге појединачног живота на хоризонту општег постојања човечанства.

Христићево виђење трагедије, како смо настојали да осветлимо у овом раду, сасвим је оригинално и заузима важно место у српској науци о књижевности. Оно је дубоко утемељено у значајне теорије о трагедији, са којима Христић често има полемички однос. Христићева тумачења трагедија указују на то да се овај проучавалац веома темељно бавио феноменом трагедије и да је, како кроз анализу конкретних дела, тако и кроз есеје чисто теоријског карактера, настојао да одгонетне суштину самог дела које називамо трагедијом. Есеји које је Јован Христић написао о трагедији иду у ред најбоље написаних есеја о трагедији у контексту светске теоријске мисли о драми, а самога Христића стављају у ред оних проучавалаца чија је метода проучавања драмског дела аналитичка.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2008: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta.
- Јованов 2015: S. Jovanov (izbor, pr. i red.), *Teorija dramskih žanrova*, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Ками 1975: А. Ками, О будућности трагедије, у: *Drama: Rađanje moderne književnosti*, М. Миоћиновић (пр.), Beograd: Nolit, 386–393.
- Кауфман 1989: V. Kaufman, *Tragedija i filozofija*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Лески 1994: А. Лески, Грчка трагедија, у: *Lemonis Mamiće srpske*, Нови Сад: Магица српска, октобар 1994, књ. 454, стр. 465–591.
- Милер 2015: А. Miler, Трагедија обичног човека, у: S. Jovanov (pr.), *Teorija dramskih žanrova*, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, стр. 163–166.
- Миоћиновић 1975: М. Миоћиновић (пр.), *Drama*, Beograd: Nolit.
- Сонди 2008: П. Сонди, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus.
- Стојановић 1984: Z. Stojanović, *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit.
- Унамуно 1990: М. de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, Beograd: „Dereta”.
- Хегел 1984а: G. V. F. Hegel, О трагедији, у: *Teorija tragedije*, Z. Stojanović (ур.), Beograd: Nolit.
- Христић 1984а: J. Hristić, Problem tragedije, у: *Teorija tragedije*, Z. Stojanović (ур.), Beograd: Nolit.
- Христић 1998: J. Hristić, *O tragediji*, Beograd: „Filip Višnjić”.

Livija D. Ekmečić

LA VISION DE LA TRAGÉDIE DE HRISTIĆ

(Résumé)

Dans ce travail, nous souhaitons mettre en lumière les analyses de Hristić du phénomène tragique, de même que l'importance de ses essais sur la tragédie. Nous verrons quelle importance ces derniers revêtent dans la littérature ou dans l'étude du théâtre. Hormis une puissante analyse littéraire, Hristić offre dans ses essais un éclairage de la place de la tragédie parmi les autres genres littéraires et dramatiques mais également dans la vie de chaque individu.

Славко В. ПЕТАКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ДУБРОВНИК У ЕСЕЈИМА ЛУЈА ВОЈНОВИЋА

У раду се разматрају тематско-стилске карактеристике есеја Луја Војновића сабраних у књизи *Књижевни часови* (1912). Ови есеји су парадигматични примери особеног стилског и научног обрасца многих Војновићевих студија и монографија посвећених дубровачкој историји и књижевности. У раду се анализира како је аутор, бавећи се књижевним и друштвено-историјским темама, у широком распону од есеја о Гундулићевом *Осману* до осветљавања повесних прилика у Дубровачкој републици током векова, успоставио културолошку слику старог Дубровника, контрастирајући је са представом о Граду у савремености. Осветљавају се елементи специфичне стилске концепције есеја, засноване према аутопоетичком исказу Војновића на „пластичности језика и сликовитом приказивању грађе”, тј. на рафинираној књижевнонаучној ерудицији. Осим овога, у раду се разматрају и ауторови погледи на значај дубровачке традиције за српску и јужнословенску културноисторијску баштину.

Кључне речи: есеј, Лујо Војновић, Дубровник, историја, књижевност.

По много чему је Лујо Војновић несвакидашња појава у књижевности – између осталог и стога што је хваљен као утанчани стилиста и уметник (Черина 1912: 158)¹, мада, строго гледано, лепој књижевности припада најмањи део његовог опуса, будући да је по основној вокацији био историчар и дипломата. Осим овога, ванредна је у литератури и заједничка појава Луја и његовог брата Ива, чија су дела тематски умногоне комплементарна и стилски прочишћена толико да су критичари истицали узорни начин писања „каквим у нашој литератури владају само кнежевска браћа Војновићи” (Ујевић 1965: 53). За разматрање уметничког поступка Луја Војновића можда и најпарадигматичнији пример представљају његови есеји, микромоделу унутар којих је аутор полазећи од ужих тема брусио стилогене нијансе свога проседа и композиционо усложњавао прилоге, од ситнијих до најзахтевнијих синтетичких огледа исказујући се као „ерудит и умјетник књижевности у најбољем складу” (Ујевић 1965: 75).

* petakovics@yahoo.com

¹ Видети и попис чланака у којима су дате сличне оцене у: Донат 1980: 23.

У монографији *Књижевни часови* сабрано је десет Војновићевих историјских есеја – како се сводно и најпрецизније жанровски могу одредити прилози обухваћени књигом. Иако тематски разноврсни – посвећени одређеним историјским личностима, књижевним појавама, крупним историјским догађајима и монографијама написаним о њима – обједињени су, према пишчевом исказу „јединственошћу мисли” (Војновић 1912: 5). У есејима се назире темељи стилског и научног обрасца Војновићевих каснијих студија. Своју историографску методологију, види се у *Књижевним часовима*, он је засновао на брижљивом проучавању извора до детаља, потом на тумачењу узрочно-последичног реда у историјским збивањима и извођењу замашних закључних синтеза о смислу повесних догађаја. Сам Војновић свесно је изграђивао посебан стил и своје схватање стваралачког идеала је на неколико места фиксирао, усредсређујући се најчешће на поетичке карактеристике историографског „писања”. Верујемо, међутим, да се његови назови о историографији имплицитно односе и на књижевност јер ове области није суштински разлучивао. Његово спознавање финог сазвучја књижевности и историје открива се и у насловној синтагми књиге („књижевни часови”) којом је сабрао есеје. Једну рефлексију о историографији, посредно и о књижевности, језгровито је сажео исказом да је „облик [...] половина успеха” (Војновић 1912: 210). Следствено томе, све историјске студије Војновић је специфично концептирао, заснивајући их на уверењу да су „пластичност [...] језик и сликовито приказивање грађе” иманентна обележја историографског дискурса јер историја „није само наука него још и највећа вештина” (Анрић 1989: 116). Осим овога, схватање да се историја, тј. историографија, природно прожима са књижевношћу, посредно се ишчитава из оцене коју је дао у есеју „Један испит савјести” о монографији Стојана Новаковића *Срби и Турци XIV и XV века*: „У нашој књижевности (курзив је наш) никада се још нијесу чуле достојанственије и оштрије ријечи, никада праведнијег суда о једној народној катастрофи” (Војновић 1912: 211). Сличну повезницу успоставио је разматрајући историографске изворе о Маричкој бици, међу којима је издвојио сведочанство патријарха Пајсија. Уочио је и истакао литерарни карактер дела хвалећи динамичност дескрипције и „особиту силу и пластичност у писању [...]”. На основу увида у Пајсијево дело, али несумњиво и на основу доброг познавања српске средњовековне књижевне традиције, Војновић је потом дао оцену о нашој старој књижевности, полемички реагујући на уврежени негативни суд о њеној уметничкој вредности: „Толико презрена књижевна оставштина српска XIV вијека чини нам се напротив да стоји на великој висини за оно вријеме и оне околности” (Војновић 1912: 191).

И на другим местима у *Књижевним часовима* указивао је аутор на специфичну повезаност историје и књижевности. Нарочито је у српској повести налазио теме за које је веровао да су достојне књижевне обраде. Сматрао је, на пример, да је удаја Оливере, кћери кнеза Лазара, за Бајазита изузетан догађај неисцрпног литерарног потенцијала јер „у цијелој повијести Балканског Полуострва нема трагичнијег догађаја”. Осим овога, српску средњовековну историју доживљавао је као јединствени пример јер је „српски народ

доживио у сто година све фазе величанства и понижења. Опојио се сјајем царског вијенца [...] и предао је [...] једну своју кнегињу турском Султану за жену. Овакве драматске историје, у којој се измјенице удружују блистави хоризонти и смртне сјени, није доживио ни један словенски народ” (Војновић 1912: 199, 201). И пораз српске војске у боју на Косову, судбоносан за читаву Европу („Пропаст Србије биће знак мртвачког звона, чији ће се далеки таласи мало по мало разлити и чути у Будиму и у Млещима, у Бечу и на острву Роду, у Кандији и на светом Готарду, у Напуљском заљеву и на далматинској обали”, Војновић 1912: 196), историјски је чин, према Војновићевом уверењу, достојан да буде овековечен уметничком транспозицијом повесне подлоге. У светлу овог исказа знаковит је суд Луја Војновића о уметничкој вредности опуса његовог брата Ива. Ставове Јована Скерлића и Павла Поповића, који су највише ценили Ивове драме *Дубровачку трилогију* и *Еквиноциј*, сматра Луја Војновић заблудом јер је „централно” и „најгенијалније” дело његовог брата драма *Смрт Мајке Југовића* (Андрић 1989: 114).

Занимање за српску историју аутор *Књижевних часова* је исказао у више есеја. Оно је било и природно јер, будући највише усредсређен на повест свога Дубровника, није могао заобићи повлачење историјских паралела са приликама у Србији, са којом је град Светог Влаха вековима био у тесним везама: „његова [односи се на Дубровник – прим. аут.] је повијест за четири пуна вијека знаменита чест политичке повијести српског народа. Богатство је Дубровника богатство српскијех земаља” (Војновић 1912: 180). Један од лајтмотива у *Књижевним часовима*, знаковито је – и у *Дубровачким елегијама*, којима се Војновић појавио у свету књижевности, представа је о раскиду „новог” и „старог” времена. У контексту тог опозитног комплекса успостављена је паралела између Дубровника и Србије. Крај „старог” времена, обележеног идеалима и високим етичким и моралним вредностима, темпорално се подудара у дубровачкој историји са крајем Републике, а у Србији са другом половином деветнаестог века. У Дубровнику је то време „профанације”, а у Србији доба „Организације” које је наступило након „Револуције”, тј. пошто је минуо устанички талас, уступајући место дипломатском тактизирању са великим силама:

Али мину доба Револуције и настаде доба Организације. Она је морална попутина недостојна мучном грађењу друштва и државе. Гусла изгуби чар, постаде анахронизам. Српски се народ наједном нађе опасан погибелнијем свијетом него ли је био онај од кога се бјеше ријешно.

Говорећи о „новом” добу у српској историји, подсећа Војновић на речи Виолет ле Дука да цивилизација руши као и варварство, само се рушењем не хвали, и додаје:

А ми бисмо рекли да ова цивилизација која нас одасвуд паше, и руши и да се рушевинама хвали. Српски се народ одасвуд и одавна спотиче на ту организацију која у обили „сфере интереса” и „државнијех идеја” дубе [...] попут онијех америчких термита од којијех у један мах исцрвоточен брод потоне усред Оцеана (Војновић 1912: 213).

И управо, поентира Војновић, Србија у будућности треба да се обнавља користећи се искуством Дубровника, који је столећима одолевао историјском ковитлацу:

... да учи из опустјелог Двора [...] живљети у смислу једне трајне државне радње, не ступати опчињени прошлом славом, него користити се погрешкама, рачунати са чињеницама и приправљати се скромно и умјерено, у видјелу с висине на пространу државну радњу (Војновић 1912: 214).

Најаутентичније примере историјског искуства Војновић налази управо у прошлости Дубровника, који је за њега ненадмашан споменик вишевековне историје, али и митопоетско чвориште, пупак културног света Европе. Град, ослоњен на копнени оковратник сурих стена и загледан ка јадранском хоризонту, осим што има специфичан географско-политички положај, обременен је у прошлости јединственом културолошком традицијом, учвршћеном на размеђу Запада и Истока. Он је за Војновића орбитално средиште које одређује меру осталим појавама и засебна цивилизација унутар других светова („на длану руке носи цјелу једну цивилизацију”). Град Светог Влаха је сведок историјских седимената, материјално сведочанство колективног духа који се огледа у испосничком самопрегору његових житеља, у беспримерној жилавости и довитљивости генерација Дубровчана који су испољавали високу свест о дужности према отаџбини, не скривајући своју, Медитераном и копном разглашену, гордост којом су са висине осматрали страни свет. Упознавање и разумевање феномена дубровачке традиције могуће је тек стрпљивим урањањем у његову повест, студиозним проучавањем – „Али да се узмогне корисно прегледати, треба је прије познавати у детаљима, јер ниједна историја није тако пуна епизода и 'ситница' како је дубровачка” (Војновић 1912: 85) – методологијом коју у својим прилозима показује Војновић.

У есејима из *Књижевних часова* прожимају се путопис, анегдота, предање, наводе се документи, анализирају и убедљиво интерпретирају историјске чињенице кроз живо приповедање, које аутор подешава тако да се чини да су он и читалац у особеном спрегу – Војновић у улози учесника, а читалац у положају сведока „догађања повести”. Аналогија приповедном поступку могла би се наћи у сликарској техници кјароскуро (*chiaroscuro*) тонирања платана, којом се кроз игру светлости и сенке постижу одређени ефекти на визуелном и иконичком плану композиције. Светлим тоновима упризорује се ретко савремени Дубровник. Најчешће је представљен сфуматом пејзажа природе у приморју чија стилизација снажно кореспондира са дескриптивном топиком *Дубровачких елесија* (Петаковић 2016: 99–106). Позитивна слика Дубровника у прошлости успостављена је специфичном представом топографије самог Града или негдашње Републике, као и портретима знаменитих Дубровчана. Проткивање пасажа ерудитно-повесног карактера дескриптивним сегментима стилски је манир Војновићевог приповедања настао, како би то сам писац можда рекао, уношењем „малијех слика пунијех свјеже поезије” у научни дискурс. Неретко и сам аутор сугестивно указује на важност литерарних пасажа у ткиву историографске нарације. Анегдотску дигресију укључену у есеј о дубровачким поклисарима, на пример, назива поезијом високе вредности:

„Вјерујте ми да ова мала пјесма вриједи за три Гундулићеве драме и за двије комедије Марина Држића.” (Војновић 1912: 25).

Град пишчеве савремености најчешће је представљен тамним бојама, контрастивно према слици Дубровника у прошлости, чиме се наглашава раскорак између негдашњег и садашњег. Колоритно-симболичка (дис)хармонија светло : тамно, некад : сад знаковито је појачана лирско-ироничним опозитом у стилизацији исказа. Приповедајући о подизању Дубровника, аутор понесено бележи:

Подигоше баш тамо на дрхтајима пучине, а на ждријелу варварскога свијета мали бијели стан, са којег ће да слободно и далеко од потресних звекетања оружја, шиљати миомирис поезије и лахор мора суровим заробљеним свијетовима, жртвама сабље, жртвама злобе, жртвама испразних фраза. Тако је постао Дубровник.

Насупрот оваквом тоналитету поставља резигнацијом осенчену перспективну секвенцу повести Града: „тмасти се будућност [...] не видим прелаза, него скока у тмину”. Јер, кобни расап идентитета неминован је услед губљења континуитета са традицијом, што иронично истиче Војновић посматрајући Дубровник: „Ту је смрт завладала посве демократски, по своје обичају” (Војновић 1912: 37, 15).

Супротстављајући лепоти природног пејзажа представу о савременом Дубровнику, Војновић на две равни проговара о судбини културе у олујној тмини историје. Физичко пропадање Дубровника, скрнављење и пљачкање гробова властеле, разарање бедема у Граду и околини, брутално архитектонско преосмишљавање древног амбијента, урбаног језгра и периферије – све је то „профанација”, „грозна профанација”, „бечка профанација”, дело „домаћих поамериканчених варвара” – дугачак је низ инвектива, нијансираних у зависности од означеног виновника. Растакање древне архитектуре Града, које Војновић сугестивно евоцира, претходи коначном удару на есенцијално упориште једног света – на културу, чија постојаност је нагризена меркантистичком тамом савременог доба у коме су функционалност и профитабилност критеријуми на основу којих се руши и гради, затире и устоличава. Улицама Града се – досеже кулминацију Војновићева осуда изневеревања традиционалних обичаја и система вредности у Дубровнику – „излијевају садашња ситничарска, перцентуална, антиестетичка покољења. Нема ни једне једине профанације прошлости, коју опћина града Дубровника не би била дозволила”, „сви се завјерише да отаџбини Гундулића и Бошковића отму чар индивидуалности и да је провргну у експериментално поље бечкијех фирма и обogaћенијех ’Американаца’” (Војновић 1912: 162, 165).

Непосећени читалац би у наведеним редовима наслутио тек наивну интерпретацију романтичарске идеје о „чистоти” фолклорне, гусларске културе која је угушена продором савремене цивилизације у Србији, или идеализацију конзервативно-аристократског система вредности над чијом пропашћу у Дубровнику лamentsира аутор. Иза ове варљиве копрене се, међутим, открива далеко сложеније пишчево промишљање крупних друштвених феномена.

Аутор *Књижевних часова* испољава чврсто уверење о важности историје за националну културу. Истиче да историја, тј. историографија, као сведочанство прошлости има велики значај, нарочито на нашем поднебљу, будући да „је заиста пуно важнија наука за нас него ли за велике народе [...] Јер ови велики народи носе у себи толико материјалне и моралне силе нагомилане редом вијекова [...] да и само понављање историчкијех заблуда није кадро да уздрма основе на којима почива њихов државни организам” (Војновић 1912: 173–174). Склони смо пак да смисао наведеног пасажа проширимо и на поље књижевности будући да, као што је већ речено, Војновић историографију и књижевност није децидно одвајао. Тумачење Војновићевих назора о релацијама историје и књижевности усложњава се узимањем у обзир још једног друштвеног феномена, трећег темена симболичке платформе на коју је ослоњена национална култура. То је феномен који Војновић назива дипломатијом. Њу на специфичан начин повезује са историјом и историографијом, посредством њих и са књижевношћу, у склопу потребе за јединственим деловањем на широком социо-културном фронту. Размишљајући о суштини историје, Војновић у неколико наврата парафразира прећутно или упућује отворено на Тенову идеју да „историја није ништа друго него психологија у акцији” и варира је: „[...] што је дипломатија него психологија примијењена на јавне послове” (Војновић 1912: 62, 239). На основу такве мисаоне окоснице отвара се дубљи увид у суштину Војновићег односа према свеколикој култури. Може се закључити да он свој есејистички рад доживљава као сведочанство историјског искуства на коме се заснива мудрост друштвене заједнице. У таквим релацијама позиција аутора историјских огледа је сложена. Он је преносилац и тумач древне мудрости, који специфичном стваралачком алхемијом мора чињенице да претвори у сугестивну материју, тј. има задатак да створи историографско-литерарно дело уравнотежујући однос фактографско-научног и уметничког, и да то дело положи у темеље националног културног обрасца. Методолошки модел који је засновао Војновић у есејистици био је ваљан, па су критичари хвалили његове прилоге, истичући да су „по садржини [...] наука” и „по изразу [...] умјетност” (Ујевић 1965: 75).

Есеји Луја Војновића садрже својеврсни поетско-филозофски супстрат његових размишљања о повесном усуду Дубровника, али и о смислу историје и односу историографије, уметности/књижевности и културе. Приказивање урушавања Дубровника као материјалног споменика у *Књижевним часовима* симболички упућује на разарање ауре која отелотворава духовно језгро. Таквом корелацијом универзализовани су значењски слојеви и успостављена „јединственост мисли” у есејима – као што је наглашено у предговору књиге. Успон и пад Дубровника, који је фундаментална парадигма Војновићевог погледа на историјска збивања и цивилизацијске токове уопште, повесни је садржај, чији смисао треба да одгонетне наука, фиксира потом у заједничком памћењу историографско-уметничка и уметничка интерпретација, формирајући стабилне друштвене образце, тј. знаковни систем који се познаје, у који се верује и који се генерацијски преноси (Герц 1998: 19–20 и даље). Највећа одговорност, убеђен је Војновић, за успостављање и

одржавање културне парадигме, оријентира колектива у спознавању себе и свога места у свету, на плећима је националне интелектуалне елите. И њој се, суштински, обраћа аутор *Књижевних часова*, очекујући да акумулирано повесно знање о материјалној и духовној баштини своје заједнице искористи посебном „дипломатијом” – речју Војновића, у сврху промишљене културне и јавне политике.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1989: Н. Андрић, Разговор Бранимира Ћосића са Лујом Војновићем. Необјављене белешке, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, LIII–LIV, 1987–1988, 104–116.
- Војновић 1912: L. Vojnović, *Književni časovi*, Zagreb: Naklada knjižare Mirka Breuera.
- Војновић 1924²: Л. Војновић, *Дубровачке елегције*, Дубровник: Издање књижаре Ј. Тошовића.
- Герц 1988: К. Gerc, *Tumačenje kulture*, I, Beograd: Čigoja štampa.
- Донат 1980: В. Donat, *Lujo Vojnović*, у: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 63/1, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 7–23.
- Петакковић 2016: С. Петакковић, Поетизовање историјске потке у „Дубровачким елегијама” Луја Војновића, Београд: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 45/2, 99–106.
- Ујевић 1965: Т. Ujević, *Sabrana djela*, knj. 7, Zagreb: Znanje.
- Черина 1912: В(ладимир) Ч(ерина), Лујо Војновић „Књижевни часови”, *Босанска вила*, 10, 158.

Slavko V. Petaković

DUBROVNIK IN LUJO VOJNOVIĆ'S ESSAYS

(Summary)

While evoking a wide-ranging idea of Dubrovnik which he considered a fundamental paradigm of historical events and civilisational currents in Europe, in *Literary Hours* Lujo Vojnović represented a particular poetical-philosophical essence of his thoughts on the City's historical destiny. He also reflected on the meaning of history and the relation between historiography, art/literature and culture. Writing the historical essay, based on a refined erudition in literary scholarship, he established its poetics and paved its way in our literature and historiography. Vojnović highly valued this essay type, which in its own way synthesised the accumulated historical knowledge of a community's material and spiritual heritage. He considered the historical essay to form specific patterns, or spiritual landmarks of national culture.

Милан Д. АЛЕКСИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 12. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ОГЛЕДИ ЉУБОМИРА НЕДИЋА**

У раду су анализирани критички и теоријски огледи Љубомира Недића, као и други текстови (предавања, чланци) који се могу посматрати као есеји. Недић је одабрао есејистички приступ у писању великог броја својих текстова јер их је на тај начин приближио широј публици. Почевши од јавних предавања држаних крајем девете деценије XIX века, преко огледа објављених у књигама, до чланака из часописа *Српски преглед*, Недић је користио предности есеја у односу на научну расправу и тиме је књижевну критику, између осталог, приближио читаоцима, али не прелазећи границу која би је одвела у произвољност и потпуну субјективност.

Кључне речи: књижевна критика, оглед, есеј, покушај, теорија књижевности, Љубомир Недић, *Српски преглед*.

У српској књижевности крајем XIX и почетком XX века есеј је највише познат као књижевнокритички текст, те есеји ове врсте бивају блиски научним расправама. Њих су писали Марко Цар, Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић, Павле Поповић и други. Књижевнокритички есеј се разликује од књижевног есеја, на првом месту, на стилском плану, али и на плану излагања будући да значајну улогу у критичком есеју имају научне методе чињеничног или логичког доказивања. Отуда и у прецизирању овог жанра као књижевно-научне врсте долази до наглашавања његове хибридности и повезаности, са једне стране, са уметношћу, а са друге стране, са науком. У српској књижевности првим правим књижевним есејистима се обично сматрају Исидора Секулић и Станислав Винавер.¹ Будући да се есеј у српској књижевности најпре појављује као критички жанр, па тек потом књижевни, често долази до термилолошких недоумица.

* 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.

¹ Видети: *Речник књижевних термина* (РКТ 1992: 202).

Љубомир Недић је своје књижевнокритичке радове сматрао – критичким студијама будући да је овај термин поставио као поднаслов својим књигама *Из новије српске лирике* и *Новији српски писци*. Полазећи за Недићевим одређењем, Павле Поповић је, приређујући радове из Недићеве заоставштине, искористио исти термин за наслов књиге објављене у Колу СКЗ 1910. године. Једини Недићев текст који у наслову има назив књижевно-научне врсте јесте *Покушај о литерарном укусу* и њиме нам је аутор указао и на сопствено поимање значења самог термина, које је у сагласју са његовим изворним значењем. Нортроп Фрај ће, више од пола века након Недића, пишући о могућностима књижевне критике у књизи *Анатомија критике*, на исти начин поимати есеј у његовом „изворном значењу појма као огледа или недовршеног покушаја” (Фрај 2007: 9). Полазећи од наведених ставова, а имајући у виду целину Недићевог опуса, намеравамо да утврдимо да ли се различити типови његових текстова (неки од њих су настали као текстови предавања на популарне теме оног времена, неки су настајали као прилози за часописе, а знатан број је објављен као део књиге), могу посматрати као есеји или у случајевима критичких студија, са значајним уделом есеја.

Љубомир Недић има посебно значајно место у оквирима српске науке о књижевности и његова појава „у српској књижевној критици обележава прекретницу” (Тартаља 1977: 7). Недић је, одбацивши спољашњи приступ проучавању књижевног дела и окренувши се унутрашњем или иманентном приступу, својим књижевнокритичким радом засновао модерну српску књижевну критику. Објављивање збирке критичких студија под насловом *Из новије српске лирике* 1893. године означило је тренутак у коме је извршен прелаз са спољашњег на унутрашњи приступ у српској науци о књижевности. Преокрет је обухватио не само измену приступа већ и методологију проучавања праћену и употребом новог вредносног мерила. Недић, дакле, одбацује импресионистичко-биографску методу свог непосредног претходника у књижевној критици, Светислава Вуловића, и уводи естетичко мерило у књижевну критику. Увођење новог мерила у књижевну критику повезано је било и са одбацивањем утилитарног схватања функције књижевности Светозара Марковића. Сви наведени Недићевии ставови имали су далекосежне последице.

Прву групу Недићевих радова чине објављени текстови јавних предавања о популарним темама онога времена: „О хипнотизму” (1888), „О сну и сновима” (1888), „О софизмима” (1889), „О Хамлету” (1892), и „О песимизму” (1894). Зоран Гавриловић је за њих написао да су „били неоригинални, суви и незанимљиви” (Гавриловић 1960: 9), али они често укључују директно лично искуство самог аутора, те се не можемо сложити да су у потпуности неоригинални. Ови Недићевии текстови су есеји у изворном значењу јер су писани на основу личног искуства, а не ослањањем на научне методе, доказивање и логично закључивање, што нам доказују делови текстова у којима се Недић појављује и као учесник догађаја о којима пише. У овим есејима Недић се трудио да најпре пружи информативну основу својим читаоцима, те да прецизно дефинише проблем којим хоће да се бави и да уклони све по-

пуларне заблуде које се о њему појављују. У есеју „О хипнотизму” он укратко представља развитак технике хипнотисања, а онда укључује сопствено искуство препричавајући сеансу хипнотисања којој је присуствовао у Лондону, да би на крају текста посветио пажњу могућем научном објашњењу технике хипнотисања, односно његовог дејства на људе. И у есеју „О сну и сновима” Недић, иако укратко заиста представља резултате до којих је наука дошла у објашњавању људске потребе за сном, он убрзо посеже са примерима из свог искуства. У есеју под насловом „О песимизму” након уводних информација о самом термину и његовом етимолошком пореклу Недић инсистира на објашњењу древности ових погледа на свет и њиховом постојању и пре него што су термини оптимизам и песимизам уопште сковани, те указује на честу грешку у веровању да су песимизам измислили Бајрон и Шопенхауер. Недићев основни циљ је да укаже на главне облике у којима се песимизам јавља, полазећи од показивања да су религије попут будизма или хришћанства у основи песимистичке, па све до развоја песимизма у XIX веку.

Есеј „О софизмима” истоветно је написан, те Недић и у њему полази од етимологије термина, па указује да на основу значења софизма, као привидног доказа коришћеног у сврху обмане, можемо разликовати два типа софизама, софизме срца и софизме разума (од којих су само ови други прави софизми по логици). Софизми срца заправо су одговорни и за постојање тврдокорних предрасуда које се тешко повлаче, те Недић као аргумент наводи примере друштвених реакција на напретке науке, узимајући два речита примера; одбијање могућности за обарање геоцентричног модела света или друштвену реакцију изазвану појавом Дарвинове теорије еволуције. На самом крају овог есеја Недић је, врло интересантно, закључио да, уколико нам је немогуће да избегнемо коришћење софизама, ипак даје предност софизмима срца сматрајући их мање погрешним.

У есеју „О Хамлету” (1892) Недић је изнео сопствени поглед на карактер Шекспировог јунака на основу свог предавања одржаног три године пре објављивања рада. У есеју нема осврта на традицију тумачења Хамлетовог карактера нити се уопште помињу други аутори, те је јасно да смо поново на пољу есеја, а не научне расправе. Но, ипак у свим до сада наведеним радовима Недић се труди да укаже на достигнућа савремене науке, те се чини да он настоји да оствари спој академске расправе и занимљиве козерије, а управо је указивањем на такав спој Марко Цар дефинисао есеј у раду под насловом „Есеј о есеју” (в. Цар 1931: 63). Иако се при избору тема и начину организације текста Недић руководио и одабиром тема које ће бити занимљиве за ширу публику којој су есеји намењени, њега није ниједног тренутка напустила посвећеност критичкој провери и испитивању предмета пре коначног закључивања. Наравно, у овим есејима посвећеним популарним темама, тек се у назнакама препознају намере² проучаваоца, али будући да хронолошки

² Тако се први обриси теоријског става о потреби усмеравања критичке анализе налазе у есеју „О сну и сновима”: „Гледајући какав сложен предмет, ми се питамо, из чега је он састављен, као што, обрнуто, када видимо какав саставак, или део какве сложене ствари, помишљамо на целину. У овим асоцијацијама су, опет, основе две важне радње нашег духа: *Анализе*, која разлаже и

претходе Недићевим књижевнокритичким радовима, они сведоче о начелној усмерености писца, без обзира на различитост предмета који су разматрани.

Другу групу Недићевих радова чине књижевнокритички огледи. Недић их је називао критичким студијама, а касније се као синоним појављивао и термин расправа. Иво Тартаља је, пишући о Недићевим расправама, приметио да се на њиховом крају, по правилу, обликује уопштена карактеристика „и у једном лежерно-пророчком тону слове о судбини која песника очекује” (Тартаља 1977: 27). Полазећи од овог одступања од строгости форме студије, односно расправе, чини се да је ове радове могуће видети као критичке есеје, односно критичке огледе, јер они, и поред начелног усмерења ка научном расправљању и изношењу аргумената на основу којих се логично закључује и доноси суд, ипак нису у потпуности прецизна, научна дела која би се могла без остатка назвати студијама. Недићеве радови заправо представљају расправе есејистичког типа које су постављене на прецизне књижевнотеоријске темеље, али нису изведене прецизном аналитичком методом, већ су прилично једностране, па самим тим и непрецизне. Због таквог методолошког приступа, Недићеве критичке студије или расправе заправо се у нашој визури приближавају есеју. Због тога их можемо називати и критичким огледима, а управо такво одређење даје и *Речник књижевних термина*, у коме је наглашена посебна природа критичког есеја који бива близак расправи. Оваквом одређењу иде у прилог и чињеница да су српски критичари почетком XX века често своје радове именовали као огледе. Богдан Поповић је своје критичке радове назвао огледима како би их одвојио од уобичајеног схватања књижевне критике, као „критике импресионистичке” (Поповић 2001: 1). Недићеве критички огледи имају истоветну структуру. У њиховој основи налази се књижевнотеоријски став који се примењује на појединачне случајеве, чиме се потврђује почетна претпоставка. Специфичност Недићеве методе била је управо у везивању за извесне опште судове теорије књижевности који су били проверавани анализом, но та анализа није била потпуна, већ је била једностранна и пристрасна, чиме је и њен резултат био некомплетан.

Пишући о Ђури Јакшићу и Јовану Јовановићу Змају, на пример, Недић је пошао од природе стваралачког чина, наглашавајући да је за песника од прворазредне важности надахнуће, док је песничку вештину сматрао мање важном, никако неважном, али ипак другоразредног значаја. Наиме, Недић је сматрао да надахнуће може да искупи недостатак песничке технике, али није прихватао могућност искупљења недостатка надахнућа врхунском уметничком техником. И у огледу о Јакшићевом песништву и у огледу о Змајевом песништву, Недић је полазио од истоветног књижевнотеоријског става, заступајући становиште ентузијастичке поетике, и то не изворно античко схватање какво дефинише Платон у дијалогу *Ијон*, већ њене варијанте створене у време романтизма по којој извор стваралачке енергије више није божански већ се налази у бићу песника. Полазећи од става да је за песничко стварање

Синтезе, која слаже и саставља. То су, углавном и сасвим уопште закони, по којима се удружују наше представе” (Недић 1888: 8).

кључно надахнуће, Недић је у поменута два рада представио структуру свог критичког огледа, али је у њима изнео два различита суда. Јакшића је изузетно хвалио као песника у чијем стварању надахнуће има важно место, док је Змаја сматрао више стихотворцем него песником јер му је, по Недићевом суду, најчешће недостајало надахнуће, те је стварао само на основу песничке вештине. Недићев напад на Змаја, као и на Лазу Костића, дуго ће бити помињани у српској науци о књижевности као примери негаторске критике и пажња ће више бити усмеравана на ванкњижевне разлоге за Недићево обрађивање на признате величине српске књижевности него на разумевање његовог метода и резултата спроведене анализе.

Поглед на структуру ових критичких огледа показује да Недићева анализа није била подробна и свеобухватна, већ једнострана, подређена доказивању почетне претпоставке, одређене на основу општег суда, а не аналитичког испитивања, те је због своје искључивости сувише непрецизна. Змајевом и Костићевом песништву Недић је тако само тражио и налазио мане, свесно заобилазећи добре особине њихових песничких дела. Недић је на овај начин демонстрирао моћ логичке методе, али није успео да оствари критичку методу која би била прецизна и довољно исцрпна да би давала поуздане закључке. Такву аналитичку методу у српској књижевној критици формулисаће Недићев ученик, Богдан Поповић.

Трећу групу Недићевих радова чине књижевнотеоријски огледи, чији број није велики у Недићевом опусу, а свакако је међу њима најзначајнији „Покушај о литерарном укусу” у чијем наслову се види аргумент за овакво одређење жанра. Овај оглед Недић је започео да пише у септембру 1892. године, о чему је сведочио Павле Поповић, приређујући рукописе из Недићеве заоставштине 1910. године. „Покушај” је објављен постхумно у *Српском књижевном гласнику* 1906. године, а Недић га вероватно није завршио зато што је као уредник у прва три броја часописа *Српски преглед* објавио оглед Богдана Поповића под насловом „О васпитању укуса” 1895. године. Необично подударње тема одсликава стање духа времена и показује сличност у тежњама различитих проучавалаца.

Недић је на самом почетку „Покушаја о литерарном укусу”, доводећи у питање тачност латинске изреке по којој о укусима не вреди расправљати, желео да нагласи предмет свог истраживања – трагање за константним елементима који сачињавају књижевни укус. Он је желео да укаже на непотребно преувеличавање субјективног карактера укуса и почетни аргумент којим се користио био је везан за могућност постојања естетике као дисциплине која би била немогућа у случају апсолутне супремације субјективности у области лепог. Недић заправо бира општу аргументацију, избегавајући специјалистичко расправљање, чиме нам показује начелну одређеност за есеј или оглед као жанр. *Покушај о литерарном укусу* Недић је наменио широј публици и због тога му је прелазна форма есеја највише погодивала. Он је имао на уму практично деловање и утицај на ширу публику којој се обраћа, па су томе прилагођени и стил писања и аргументација.

У „Покушају о литерарном укусу” Недић је пажњу усмерио на одређивање литерарне вредности дела, при којој се разликују променљиви фактори, утицаји који вредност неког књижевног дела одређују у различита времена, сасвим независно од његове праве вредности, а са друге стране, непроменљиви, стални фактори који чине ту праву, унутрашњу вредност. Он је сматрао да ће одређењем ових константних фактора укуса имати и поуздано мерило за процењивање не само литерарног укуса већ и књижевних дела, а двострукост у вредности дела послужила му је да објасни променљивост судова о књижевним делима у току времена. Блискост књижевних дела са духом времена Недић је препознао као кључан разлог за већу прихваћеност појединих дела у одређеном времену: „Отуда је и дошло да су дела што су давала израза ономе што је покретало духове, њиховим осећајима и тежњама, налазила свуда одзива” (Недић 1906: 289). Што је дело више давало израза расположењу духова, то је било више цењено, а при промени духа времена, некада високо вреднована дела падала су у заборав. Други фактор који је Недић посебно издвојио био је везан за менталитет, односно народни карактер, у духу деветнаестовековних друштвених теорија, назван **раса**, под чиме се заправо мислило на особине народне. Истина, Недић наглашава неадекватност апсолутног истицања народних особина будући да је антрополошки гледано, човеково порекло јединствено питање.

Не треба сметати с ума да расе, поред све различности њихове, имају вазда и нечега заједничког, нечега што је људима свију раса својствено, и да се отуда, у животу и најразличитијих раса, јављају углавном исти појави, само локално, према раси, у нечему измењени” (Недић 1906: 291).

У променљиве факторе који утичу на промену књижевног укуса Недић је убројао и човекову сталну потребу за новином која произвољно мења укус, а неједнакост укуса која се појављује у различитим добима човековог живота том мењању даје сталан правац. Насупрот наведеним променљивим факторима, као константни елемент који, поред свих колебања и мењања литерарног укуса кроз време, показује сталност и утврђеност, Недић наводи форму, облик књижевног дела. Он улаже знатан напор у прецизно дефинисање појма форме наглашавајући његову већу сложеност у односу на одабир сталних облика стиха или строфе. За њега појам *форма* означава песничку *обраду*: „Када о каквој песми кажемо да је лепа [...] онда то, [...] значи поглавито да је она лепо у речи сложена. И овај *сложасј речи*, то је оно што је чини лепом” (Недић 1906: 358). Недићева синтагма СЛЮЖАЈ РЕЧИ означавала је заправо стваралачки избор лексике, али и њен распоред унутар целине дела који бива извор естетског и који се не може нарушити без губитка уметничке вредности. Недић наводи тешкоће везане за превођење књижевних дела као аргумент за своју тврдњу да је структура књижевног дела важна, као и одабир елемената који је чине, односно, одабир речи³ и њихов распоред. Недић је,

³ „Речи са својим секундарним значењем и безбројним асоцијацијама што су за њих везане – елементи система конотације, [...] граде спојеве који се ни на који начин не могу остварити” (Таргала 1977: 11).

указујући на важност распореда речи, довео у везу одабир речи који ствара-лац књижевног дела чини са ефектима које жели да произведе код примаоца, тиме заправо започињући теоријско разматрање које би водило ка стилистич-кој критици и на тај начин је означио пут којим би његова теоријска мисао ишла да је овај оглед био завршен и објављен крајем XIX века.

Недић је на почетке својих књига критичких огледа поставио радове који су за предмет имали књижевну критику. Књигу *Из новије српске лирике* 1893. године започео је огледом „Новија српска лирика и њени критичари” у ком је истакао неколико основних типова приступа књижевној критици. Разматрајући методе својих претходника, Недић разликује три типа критике. Први тип шаљиво је називао „методом коњичких скокова” јер је, при његовом коришћењу, сва критичарева пажња усмерена на састављање слике или историје песника на основу елемената узетих из његових песама. Недић у потпуности дискредитује наведену методу одузимајући јој било какву научну основу и свдећи је на њој примерени ниво стилистичког вежбања. Други тип критичке методе коју Недић идентификује заправо је импресионистичко-биографска метода Светислава Вуловића коју Недић назива „природном критиком” и којој замера превелико ослањање на субјективност и „ситно и тесногрудо цењење писаца по њиховој приватној личности” (Недић 1893: 11). Трећи тип критичке методе Недић је препознао код Светозара Марковића и назвао га „реалном критиком”. Он је Марковићевој методи замерао једнострaност, свођење критичког мерила на оцену садржаја књижевног дела чиме се заправо питање функције књижевности поставља у први план јер се дело вреднује са гледишта корисности. Поред указивања на типологију књижевне критике његовог времена, Недић је у овом огледу назначио неке од својих веома важних књижевнотеоријских ставова које препознајемо много касније објављене у „Покушају о литерарном укусу”, па је тиме својства свог огледа одредио негде на граници између критичке анализе и теоријског огледа.

Своју другу књигу *Новији српски писци* из 1901. године Недић је започео књижевнотеоријским огледом „О књижевној критици” наглашавајући да његова природа, иако рад назива студијом, није у потпуности научна, већ да се текст заиста може сматрати текстом есејистичке природе. „Што мислим овде изнети, то није систематска расправа, него само неке мисли о њој, субјективна мњења, ништа више – исповест моја као критичара, ако се хоће” (Недић 1901: 8). Недић, одређујући основне типове књижевне критике, прецизира и њихове функције, као и важност за саму књижевност.

Критике, у опште узев, има од три врсте: једна, која редовно прати појаве на пољу књижевности, доноси дневне новости и догађаје књижевности, бележи их и процењује; друга, која расправља општа питања књижевности, питања укуса, праваца у њој, и потреба њених, која треба да упућује, донекле даје и правац књижевности; и напослетку, трећа, која се бави проучавањем књижевних дела (Недић 1901: 8).

Првом типу, тако, не придаје велику важност јер је вредност дневне критике пролазна. Иако већу важност види у другом типу критике који треба да се бави великим, општим питањима књижевности, заправо ономе што савремена наука о књижевности види као задатак теорије књижевности, Недић

ипак наглашава секундарност проучавања у односу на књижевно стварање. Критика увек иде за књижевношћу, и, премда она може да утиче на књижевност, она се ипак поима као пратилац књижевности. Трећи тип критике Недић препознаје у анализама самих књижевних дела. Он, наглашавајући потребу да се књижевно дело проучава независно од било чега другог, понавља осам година раније изречен став о потреби иманентног приступа проучавању књижевности. Међутим, и поред велике важности коју за читаву српску науку о књижевности има Недићево залагање за увођење унутрашњег приступа проучавању књижевности, у оно време апсолутно иновативног погледа, он има и схватања која нису била толико модерна. Тако, на пример, он сматра критику делом уметности, те и критичара види као уметника, а не као научника. Удео субјективности који оставља у погледу на критичара везан је за осећање и проживљавање књижевног дела. Недић је заправо сматрао да у критичком послу увек остаје један део субјективног и у томе није грешио јер се никада не може до краја остварити објективност у критичкој анализи, али несклад његове теоријске поставке која подразумева рационално тумачење естетског квалитета уметничког дела, анализу његове структуре и објашњења склада његових делова, почива у превеликом инсистирању на потреби осећања и проживљавања тог истог дела. Емоционална компонента критичког погледа за Недића је била довољна да критику прогласи уметношћу, а критичара уметником јер је његов циљ видео у представљању лика ствараоца који се налази у делу. Недићева мисао на овом месту је склизнула на странпутицу јер је поставка паралелизма између књижевног критичара и сликара, који обојица имају задатак да прикажу човека, погрешна. Недићева теоријска мисао овде је неусаглашена јер он не увиђа да критика, коју је већ именовao као секундарну у односу на уметност, не може бити истоветна са стварањем зато што не ствара ништа квалитативно ново, већ анализом указује на оно што већ постоји створено у књижевном делу. Недића је завела синтагма „човек у књизи”, коју је сковао како би означио разлику у погледу на стваралачку личност писца која се у књизи огледа од његове биографске личности, коју је назвао „човеком иза књиге”. Иако нам је јасно да је Недић био на прагу одређења оних особености стваралаштва које јесу видљиве у самим књижевним делима, оног што се једноставно дефинише као „унутрашња теорија књижевности” коју проучаваоци данас називају поетиком писца, он је није на тај начин дефинисао. Његова синтагма „човек у књизи”, није била довољно диференцирана у односу на представу слике човека, те је отуда било могуће ступити у повлачење сличности између сликара и критичара.⁴ У наставку Недићевог огледа овакво становиште је ублажено истицањем постојања критичара који се са ставом да је критика уметност не слажу, прихватајући да је додирна тачка могућа само „у лепом писању о књижевним делима” (Недић 1901: 15), заправо у потреби и критичара да се користе лепим стилем.

⁴ „Такав је предмет Критике, и то, уједно, и метода њена. Она је у анализи књиге и синтези човека који је у књизи” (Недић 1901: 23).

Посебан тип Недићевих текстова настао је из практичне потребе током уређивачког рада у часопису *Српски преглед* јер је уводни чланак у шест од укупно десет⁵ објављених бројева часописа био посвећен неком општем питању од значаја за српску књижевност. Тако су настали чланци: „Српски књижевни језик”, „Српски стил”, „Правопис и интерпункција”, „Српске књиге”, „Српски писци”, „Српска књижевна публика”, а њихов облик је најближи оном што би се данас звало новинарски есеј. Ови есеји су малог обима и заправо су чланци који се користе есејистичким приступом у обради теме. Близкост са есејом потиче из Недићеве намере да не пише расправе већ да, попут аутора изворних есеја, изнесе сопствено мишљење о проблемима српске књижевности без чињеничног и логичког апарата доказивања. Ови Недићеви чланци имају за циљ покретање питања којима су посвећени, они започињу тему и нуде ауторов поглед и став, али представљају само први корак. Њихова заједничка основа је Недићева брига за бољитак српске књижевности јер у свим овим чланцима се од ње и полази указујући на конкретне кораке којима се стање може поправити, било да је у питању нешто што се релативно лако може остварити, као у случају његовог предлога за правопис, било да је у питању проблем који се не може тако лако поправити, као у случају када куди српске писце због недовољне књижевне културе. У Недићевом опусу постоји и један број чланака посвећених питањима српске просвете који су на исти начин саздани као и чланци посвећени књижевним питањима, а и они показују тежњу нашег критичара за увођењем реда и установљавањем јасног поретка у све сфере културног и јавног живота које је сматрао пресудним за културу српског народа.

Делујући као књижевни критичар на првом месту, Недић је увек настојао да своје огледе пише тако да могу да буду намењени врло широкој публици. Због тога су његови радови више огледи него што су расправе у пуном смислу, а нарочито они настали као текстови јавних предавања или као чланци за часописе. Његови критички и теоријски огледи, иако су заиста по својој природи на граници између студије и есеја, заправо су расправе есејистичког типа. Овакво померање унутар природе самих књижевних, односно научних врста одговарало је најпре Недићевом теоријском ставу да је и критика део уметности, а такође је омогућавало већем броју читалаца да прати критичку мисао. Последица прилагођавања расправе есеју и ширење круга читалаца критичких текстова је и узлет српске књижевне критике на самом крају XIX и почетку XX века. Својим критичким огледима Недић је покренуо развој критике у српској књижевности коме су критички огледи потоњих критичара, поменимо само Богдана Поповића и Јована Скерлића, означили потпуну превласт у читавом добу, које је неретко означено управо као доба критике.

⁵ Уводног чланка нема у бројевима 2 и 8–10 *Српског прегледа*.

ЛИТЕРАТУРА

- Гавриловић 1960: З. Гавриловић, Љубомир Недић, у: Љ. Недић: *Студије из српске књижевности*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Недић 1888: Љ. Недић, *О сну и о сновима*, Београд: Краљевско-српска државна штампарија.
- Недић 1893: Љ. Недић, *Из новије српске лирике*, Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Недић 1901: Љ. Недић, *Новији српски писци*, Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Недић 1906: Љ. Недић, Покушај о литерарном укусу, *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, св. 2, 123–127, св. 4, 288–295, св. 5, 352–359, св. 6, 438–443.
- Поповић 2001: Б. Поповић, *Огледи о српској књижевности*, пр. П. Палавестра, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- РКТ 1992: *Rečnik književnih termina*, D. Živković (ur.), Beograd: Nolit.
- Таргаља 1977: И. Таргаља, Човек у књизи Љубомира Недића, у: *Студије и критике Љубомира Недића*, пр. И. Таргаља, Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике*, Београд, Нови Сад: Нолит, Orpheus.
- Цар 1931: М. Цар, *Огледи и предавања*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Milan D. Aleksić

LJUBOMIR NEDIĆ'S ESSAYS

(Summary)

The paper analyzes both critical and theoretical essays of Ljubomir Nedić, as well as his other texts (lectures, articles) that can be seen as essays. Nedić chose essayistic approach in writing many of his texts because, in that way, they would be more receptive to a broader audience. Beginning with his public lectures from the end of the ninth decade of the nineteenth century, through the critical studies that had major influence of essayistic approach, to articles published in literary magazine entitled *Srpski pregled*, Nedić has been using the advantages of essays over critical study in order to enhance primarily public interest for literary criticism, and secondly its general influence and position, but without exceeding the limit which would have led literary criticism to the complete arbitrariness and subjectivity.

Małgorzata FILIPEK*
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 12. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЛИК ФРАЊЕ АСИШКОГ У ЕСЕЈИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И ИВЕ АНДРИЋА**

Есеји чине битан део опуса два великана српске књижевности – И. Андрића и М. Црњанског. Обојица су посветили низ текстова важним личностима националне и светске историје и културе. Једна од ових личности је Св. Фрања Асишки, који је постао јунак дела оба аутора. У раду пажња се обраћа на начин креирања слике ове личности, као и на сличности и разлике у начину њеног перципирања код два аутора.

Кључне речи: Св. Фрања, Андрић, Црњански, чуда, легенда, есеј, историја, уметност.

Дана 3. октобра 2016. славила се 790. годишњица смрти Светог Фрање Асишког (1182–1226), рођеног као Ђовани Франческо Бернадоне, сина трговца из Асизија Пјера Бернадонеа и Францускиње Моне Пике, који је био поглашен свецем само две године након своје смрти.

Св. Фрања као мисионар-сиромаш обогатио је хришћанску мистику новим мотивима, као што су јеванђелска вера, стигматизација, љубав према природи и сваком бићу. Проповедање о сиромаштву у феудалном друштву, у доба оштро наглашених класно-економских разлика, наишло је на присталице међу народом и сиромашним слојевима грађанства, те се покрет брзо ширио и почео је да прети привилегованом положају клера. Како би избегао ту претњу, папа Иноћентије III позвао је 1209. Фрању у Рим да од њега тражи гаранцију да ће нови покрет поштовати права Цркве, а затим је потврдио оснивање фрањевачког реда, познатог и као *Orden Fratrum Minorum* (тј. мала или сива браћа). Фрања је радио заједно са Кларом Скифи (1194–1253), са којом је основао женску грану реда – кларисе.¹

* margo115@wp.pl

¹ Овај ред се, ипак, временом поделио на конвентуалце (који су били за ублажавање правила о сиромаштву) и опсерванте (који су задржали захтев за сиромаштвом). У 19. веку од опсерваната су се одвојили капуцини (због још строжег захтева за непоседовањем материјалних добара). Поред њих настали су и терцијари тј. ред чији чланови могу бити и жене и мушкарци, могу поседовати имовину, ступати у брак и уопште живети световним животом.

Ведро и оптимистичка личност Св. Фрање Асишког постаје мотив многих сликарских², музичких³, књижевних⁴ и филмских⁵ дела. Аскетски лик ове истакнуте фигуре духовног и друштвено-историјског живота, заинтересовао је и два великана српске књижевности.

Иво Андрић је аутор „Легенде о Св. Франциску из Асизија”, која је била штампана у *Српском књижевном гласнику* 1. октобра 1926. (књ. 19, бр. 4). Милош Црњански је посветио овој личности есеј „Свети Франческо љубавник”, који је био објављен у *Савременом прегледу* 15. новембра 1926. Оба остварења настала су баш оне године када се навршило 700 година од смрти свеца католичке цркве и „једне од најмаркантнијих појава у духовном животу света” (Андрић 1997: 73). Кад настају ови текстови о Св. Фрањи „Италија, и са њоме цео свет, слави светитеља [...], просјака и сиромашка, што је проповедао не само људима, већ и тицама и рибама, па и курјаку из вароши Губиа” (Црњански 1999: 70). На лик свеца из Асизија надовезује се Црњански такође у одломку књиге путописа *Љубав у Тоскани*⁶ из 1930. посвећеном родном граду светитеља.

Тако је живот Фрање Асишког, као и његове прве редовничке браће, легенда обогатила многим детаљима (као проповед птицама, добијање светих

² Најранију представу дугујемо Брелингиеру Берлингиерију (?–1236) који је око 1250. насликао на дрвету *Фрању који добија стигмате*. Пре 1290. у базилици у Асизију настала је фреска Ченија ди Пепо, званог Чимабуе (1240–1302) *Госпа с анђелима и св. Фрањом*, где је представљен доста реалистички лик свеца. Око 1296–1300. урађен је циклус од 28 фресака Ђота де Бандонеа (око 1266–1337) у Светом Конвенту, око 1317. настала је фреска *Св. Фрања и Св. Антонио* Симонеа Мартинија у асишкој базилици. Лик овог свеца пратио је стваралачки живот Ел Грека који је насликао свеца не само самог већ и у пратњи других сцетаца или фратара. Има 5 различитих Ел Грекових слика под насловом *Свети Фрања који добија свете ране* (из 1567–50, 1570, 1590, 1603 и 1605). У Пољском граду Сједлце налази се једина Ел Грекова слика и то је слика баш са ликом овог свеца *Екстаза светог Фрање* (из 1575–80). Ову личност сликао је и Бартоломе Естебан Муриљо (1617–1682).

³ *Легенду о проповеди Св. Фрање птицама* створио је Франц Лист; оперу *Свети Фрања Асишки* (1975–1983) – Оливиер Месјен. Ораторијум *Свети Фрања из Асизија* (1976) створио је пољски композитор Јулиуш Луђјук, кантату *Florilegium – Песме Св. Фрање* (2008) – Роман Колаковски. У Пољској су настале песме *Танго Франческо (Tango Francesco)* за XVII Сусрет младих Ледница 2000, као и спектакл *Франциско – дозивање из Асизија*, који је био изведен 16. октобра 2013. у Катовицама као успомена на дан избора Карола Војтиле на Пертов престо (16. X 1978) који се у католичкој цркви у Пољској слави као тзв. „папин дан”.

⁴ Најстарији документ о Св. Фрањи Асишком је алегоријска прича *Свети разговор блаженога Фрање с Госпођом Сиромаштином*, у коме се казује како је Госпођа Сиромаштина постала Фрањина невеста. Из XIV века потиче анонимна збирка *Цветићи Св. Фрање*. Она садржи приче о животу и чудима свеца и његових другова. У њој се славе три врлине – сиромаштво, чедност и послушност. Св. Фрања је популаран и у књижевности XX века, нпр. Луис де Вол (1903–1961) *Свети Фрања из Асизија*. *Радостан просјак*; Гилберт Кеит Честертон (1874–1936) *Св. Фрања из Асизија* (1923); Зофија Косак-Шчуцка (1889–1968) прича *Чувар божејих створења* из збирке *Божји лудаци* (1929), *Без оруђа* (1937); Роман Брандштетер (1906–1983) *Други цветићи Св. Фрање*, *Позориште светог Фрање* (1947).

⁵ Светац из Асизија постао је и јунак филмске уметности. Роберто Роселини је 1950. снимio филм *Франциско, божји мађионичар* (1950); Лилиана Кавани је редитељ два филма – *Франциско из Асизија* (1966) и *Франциско* (1989). Најпознатије филмско дело о Св. Фрањи – *Брат Сунце, сестра Месечина* (1972) снимio је Франко Зефирели. Вреди поменути и савременије филмове *Свети Франциско из Асизија* (2002) и *Света Клара и Свети Франциско* (2007), као и цртану серију *Брат огањ* (2009).

⁶ М. Црњански, *Љубав у Тоскани*, у: Црњански 1995.

рана, путовање на Исток међу Сарацене, удомовљење курјака итд.) које помињу српски аутори.

Андрић у „Легенди о Св. Франциску”, а Црњански у „Светом Франческу љубавнику” помињу услове у којима је одрастао млади Ђовани Франческо, његову младост, бонвивански живот, учешће у рату Асизија против Перуђе, духовну метаморфозу, неразумевање од стране породице и средине, стварање заједнице браће, тежак физички рад, контемплације и молитве, стварање писмених правила реда, путовање у Рим папи Иноћентију III; лик Св. Кларе, која је као шеснаестогодишња девојка напустила световни живот и импресионирана личношћу и проповедима Фрање почела је да, налик на њега, живи по Јеванђељу; оснивање женске гране фрањевачког реда; Фрањину љубав према природи, која је „прошла у приче и легенде” (Андрић 1997: 81), путовање у Африку, повратак у Италију, болест и смрт.

Црњански, који у есеју „Свети Франческо љубавник” наводи најважније тачке у животу и раду будућег свеца, своја размишљања о овој личности наставља такође у путопису *Љубав у Тоскани*. У одломку посвећеном Асизију, који зове „градом светог Франческа” (Црњански 1995: 134), Црњански описује околину града у који се долази „пре свега, Франческа ради” (Исто: 143). Описујући град у који улази „кроз капију св. Франческа” (Исто: 134), Црњански помиње места везана за ову личност – нпр. раван на којој Св. Фрања „назива Сунце братом нашим и Месечину сестром”; брег „на ком је [...] огањ назвао братом нашим” (Исто: 135). Ипак, најважније место је манастир „на темељима високих као брдо” (Исто: 138). Грађевина коју Црњански детаљно описује састоји се „из две огромне базилике које су сазидане једна преко друге” (Исто: 139). У базилици Црњански посвећује пажњу фрескама Св. Фрање и Св. Кларе која је на њима „право [...] чудо Асизија, једва видљиво у тами” (Исто: 141). На фресци коју је насликао Чимабуе Св. Фрања има „груб [...], болан став мајмуна, брата човековог” (Исто: 142) и руке „на којима се виде рупе од клина на крсту” (Исто: 142). Незаборавао је Св. Фрања на фресци са Мајком божијом и анђелима, где је насликан „у монашкој ризи, у крпама, са сунчаним кругом око главе, [...] слаб и смешан [...] гурнут [...] на оквир фреске” (Исто: 142). Црњански помиње такође циклус који је „по зидовима горње цркве” (Исто: 143) насликао Ђото. Дела из „толико хваљеног” (Исто) Ђотовог циклуса су, по мишљењу Црњанског, „скромна, припроста, једноставна” (Исто: 147), а српски писац детаљно описује неке од њих – нпр. како Св. Фрања „поклања свој огртач вишњеве боје” (Исто: 146), како „истерује ђаволе из града црвених, белих и зелених кула” (Исто: 148), како „подиже у вис цркву” (Исто). Црњански описује и „Франческово вазнесење” (Исто) и фреску „о проповеди птицама” (Исто: 148), на којој „Сиромашак [...] носи око главе бео светитељски дискос, а на телу монашку мантију, мутних боја” (Исто). Писац запажа и фреску „о спасењу једног јеретика” (Исто) која је по његовом мишљењу „најчуднија од свих” (Исто).

Андрић и Црњански на другачији начин посматрају и описују личност свеца из Асизија. Узрок томе је другачија духовна и верска традиција из које

су израсли и у којој су били васпитивани – католицизам код Андрића и православље у случају Црњанског.

У Андрићевој родној Босни фрањевци су присутни од 1291. године све до наших дана. Они су првобитно дошли са задатком да у окриље католичанства врате босанске хришћане – припаднике Цркве босанске – богумиле и патарене. Фрањевци су се након свог доласка дубоко укоренили на босанском тлу, пре свега у градским насељима. Они су постали незаобилазна духовна снага, имали су утицај и на владарском двору. Године 1340. основали су Босанску викарију, која је на тлу Босне имала више десетака самостана, чиме су постављени организацијски оквири фрањевачког деловања. Падом Босне под турску власт 1463. знатан део католичког становништва се иселио или исламизирао, али су фрањевци ипак настојали да сачувају Босну и за католике. Јамство за то била је у некој мери повеља коју им је дао султан 1463. Спремност за прилагођење новим условима постала је пресудна за каснији опстанак католичанства на просторима Босне и Херцеговине. За време од 400 година османске владавине фрањевци су били готово једини образовани људи у народу (Караматић).

Андрић, у чијем су завичају следбеници Св. Фрање били „део свакодневице“ објавио је низ приповедака („У мусафирхани“, „У зиндану“, „Код казана“, „Исповијед“, „У воденици“, „Чаша“, „Труп“) чији су јунаци босански фрањевци – фра Марко Крнета, фра Петар Јарановић, фра Никола Гранић, то су људи искрено предани својој вери. Писац је показао посебан дух, начин живота и борбу оних фратара са турском влашћу. „Христови сиромаси“ који „босанским путевима ходају боси, у мантијама од грубог сукна, опасани конопом уместо појасом, чувајући веру у сиромаштву и одрицању, прерастају у протагонисте једног од најуспелијих Андрићевих приповедачких циклуса“ (Караматић).

Знајући из свог завичаја деловање реда који је почетком XIII века утемељио Св. Фрања, Андрић је показао свој однос према овој личности коју у свом делу третира као човека „од крви и меса“. Описујући младост будућег свеца, односи се са разумевањем према младалачком понашању свог јунака који је био „дружељубив, богат и весео [...], први на [...] забавама и теревенкама“ (Андрић 1997: 74). Писац истиче Фрањино учешће у борбама „које Асизи води са супарничком Перуђом“ (Исто: 75), Фрањин боравак у затвору, где је „пала у очи [...] ведрина и морална снага с којом је подносио [...] тегобе заробљеничког живота“ (Исто: 75), повратак у родни град, где је наставио пређашњи бонвивански живот, „на пијанкама [...] засењујући [...] племићке синове својом дарезљивошћу и краљевским понашањем“ (Исто: 75).

Андрићев опус садржи трагове личности и дела Фрање Асишког, углавном, у односу писца према сунцу, што је, можда, одјек Фрањине *Песме брату Сунцу* (*Cantico del Fratere Sole*), коју је будући светац, током лечења болести очију, написао у стилу провансалских трубадура, а чији је превод под насловом *Химна Сунцу* укључен у Андрићеву „Легенду о Св. Франциску“.

Трагање за светлошћу је најраније човеково искуство, везано за почетак људске егзистенције, за рођење. Код Андрића све што представља људска трагања за срећом или бољом будућношћу „прожето је сунцем и озарено

светлошћу” (Палавистра 1992: 68). Улога сунца истиче се већ у наслову Андрићеве књиге „На сунчаној страни”, чији јунаци – затвореници – сваког јутра чекају сунце, а њихови снови о сунчевој светлости постају симбол слободе (1963в: 67). „На сунчаној страни” (Андрић 1963а: 34) желе да се нађу заробљеници из хелије број 38 и број 115 (Андрић 1963б: 39), као и јунак приповетке „Сунце”, који кроз прозор затвора посматра само „румени, далеки, [...] одблесак” (Андрић 1963в: 68). Јака потреба поистовећења са светлом добија код Андрића облик метафизичке поруке. Писац каже да би хтео, кад га нестане, да постоји „бар једним делом себе као мало [...] светлости у ваздуху, на предметима или у очима људи” (Андрић 2000: 280).

Милош Црњански, који је одрастао у другој верској традицији него Андрић, односи се према Св. Фрањи на другачији начин, јер му није ова личност толико блиска. И Црњански наводи податке из живота овог свеца, помиње бурно доба младости, кад је био „измучен теревенкама и богатством” (Црњански 1999: 71), али за разлику од Андрића посвећује мање места физичкој димензији Фрањиног живота. Код Црњанског другачији је начин навођења података из Фрањине биографије. Црњански ради то сажето, у кратким реченицама и стилу који подсећа на телеграм. За Црњанског он је „оснивач монашког реда фрањеваца, дозволом папе Иноћентија III, мисионар у Египту и, на путу за Мароко, по Шпанији, ипак не беше црквар. Без обавеза, као скитница” (Исто: 70).

Ословивши свој текст „Свети Франческо љубавник”, М. Црњански одмах објашњава да појам „љубавник” употребљава „не у оном смислу који та реч има код људи, блуднијих од паса и зверова” (Исто: 70), већ у смислу „благодати [...] према свему, што је у исти мах и пролазно и непролазно” (Исто: 70). Боравећи у Фрањиним родном граду, аутор осећа његово присуство углавном посредством уметности, а нарочито фресака на којима је приказан Фрањин лик. У делу „Свети Франческо љубавник” писац посвећује много места Фрањиним чудима – проповедању птицама, удомовљењу курјака. За разлику од Андрића, који описујући ову личност понаша се као да је поред ње, Црњански се, наводећи легенде о Фрањиним животу, двоструко дистанцира од јунака своје приче. Црњански гледа на њега из савремене перспективе и обогаћује своје мишљење о овој личности укључујући у причу о свецу друге особе, своје савременике. У *Љубави у Тоскани* описује реакције Енглескиња које у асишкој базилици читају „легенде о Светом Франческу” (Црњански 1995: 142) из којих сазнају за његов живот и делатност. Ову дистанцу према свецу Црњански истиче још неколико пута. Св. Фрања чини му се „као неки калуђер испосник [...] далеко од хришћанства” (Исто: 143) јер личи на неког „азијског монаха” (Исто: 143). Разгледајући фреске у базилици, писац констатује да Св. Фрања изгледа на њима „као да је будист” (Исто: 143), а Фрањино тумарање га подсећа на „просјачење китајског бонзе” (Исто: 143). У приказивању ове личности М. Црњански остаје веран својем суматраистичком виђењу света у коме спаја различите хронолошке равни. Савременост у којој писац описује свој боравак у Асизију преплиће се у његовим текстовима са средњовековљем, у коме је живео јунак „приче” – Св. Фрања и са добом древног Римског цар-

ства, кад писац помиње прошлост италијанских градова. Текстови Црњанског одликују се слободнијим приступом и субјективним третирањем теме, мањом систематичношћу у излагању.

И. Андрић и М. Црњански, који су у многим есејима приказали животе и дело истакнутих личности, имају нарочит однос према историји. Из Андрићеве биографије зна се да је био „читалац разноврсне историјске литературе, неуморан архивски радник, проницљив аналитичар, практичан политички мислилац и меланхоличан и сетан философ историје” (Палавестра 1992: 206). Познато је и то да је Андрић „по образовању и по вокацији [...] био историчар” (Исто: 206), и да је у једном раздобљу свог живота био дипломата, „тј. творац и извршилац једне политичке и историјске праксе” (Исто: 206). Писац је многа своја дела засновао и изградио на историјским изворима, на документима и на критички провереној грађи од које су се могли склопити не само историјски романи него и научне студије (Исто: 206).

Осим разрађивања историјске грађе Андрић је такође послушкивао „тајне и двосмислене гласове легенди и предања, уверен да је у њима садржана права историја” (Исто: 206) што значи „да је поред [...] научне истине [...] познавао и једну другу, вишу, дубљу и истинитију историју, за коју је требало имати друкчији смисао и [...] посебно чуло” (Исто: 206). Историјска свест, с којом Андрић рачуна „у трагању за [...] истином човековог искуства и за правом историјом” (Исто: 208), не задовољава се само сакупљањем, па ни сређивањем података, већ захтева „једно [...] осетљивије [...] осећање историјског времена, једну готово метафизичку способност читања и препознавања унутрашњих порука и значења и збивањима која могу утицати на човеков положај у историји” (Исто: 208–209).

И за М. Црњанског питања о историји била су изазовна. Историја као предмет интелектуалне пажње увек је привлачила Црњанског, који је са ерудицијом и духовном проницљивошћу расправљао о историји, о националним и међунационалним догађајима и о великим личностима (Аврамовић 1994: 122). У најширем смислу, он разуме историју као знање о личностима и догађајима у времену. По њему, историјски колоплет повезује учеснике давно минулих догађаја са савременицима и њиховим замислима (Исто: 121). Такво мишљење о историји уклапа се у пишчеву суматраистичку визију у којој писац меша хронолошке равни и спаја савременост са прошлошћу. У реконструкцији историјских догађаја Црњански се претежно служи методом дескрипције чињеница (личности и догађаја), мање истражује казуалне односе, а у коришћењу документарне грађе уочавају се извесна одступања и колебања (Исто: 124). Основни критеријум за разграничење великих и малих личности у историји, по мишљењу Црњанског, јесте способност велике личности да оствари своју замисао, при чему се полази од претпоставке да се та личност налази у врху структуре моћи (Исто: 128). Ако се узме у обзир само способност остварења своје мисли, Св. Фрања се може третирати као велика личност.

Текстови оба аутора о овој историјској личности есејистичког су карактера. Есеј као мешавина различитих начина представљања предмета и

појава, који се ослања на сликовитост и живописност поетског арсенала и на рационалну аргументацију филозофске или научне расправе, дозвољава да се у њему, осим неухватљивости форме, види један мултижанр, или чак нека врста наджанровског облика (Раичевић 2005: 10). У антици је есеј подразумевао строгост облика и израза, као и узвишен тон излагања, за време ренесансе постаје необавезна форма у којој доминирају лични ставови и искуства. Током XVII века за предмет есеја често се узимају друштвена и етичка питања, па он, заједно са сродним формама попут максиме, портрета и скице, представља значајно средство за обликовање јавног мњења. У XVIII веку у писању есеја превлађује критика друштва и религије, а отвореност ка полемичком тону и алузијама на савремена дешавања чини га погодним за изражавање нових филозофских идеја (Поповић 2007: 198). Функција есеја је самерљива са уживањем у стваралачкој виртуозности, радости креације, игри духа, као и са ефектима критичког дискурса који уноси „озбиљност”, што се креће од меланхоличног става према свету до научне, филозофске, антрополошке или литерарне расправе (Раичевић 2005: 11–12).

Описујући живот свеца из Асизија, Андрић кога је привукао „Францисков живот саткан из неразмрсивог клупка стварности и легенде, као и његова [...] убеђеност и преданост природи” (Андрић 1997: 224–225), назвао је свој текст легендом. Легенда („оно што треба прочитати”) настаје и шири се захваљујући фолклору, иако се већ у XIII веку у западној латинској баштини помиње као посебна форма писане књижевности (Поповић 2007: 395). Легенда је једноставни облик невеликог обима, прича или усмено предање, који приказује један догађај из живота једног јунака (свеца). Овај облик показује композиционе сличности са новелом или приповетком, али за разлику од њих описује необјашњива збивања и појаве. Иако се претежно везује за фолклор и средњовековну књижевност, легенда исказује своју виталност и у познијим временима, тако да се њене прераде или њене имитације примећују и у остварењима модерне литературе (Исто: 395), а један од примера је „Легенда о Св. Франциску”. Андрић се у њој бави биографијом ове изузетне личности, следи њена животна искушења, које прате чуда и необични догађаји. Андрић, који наводи датуме и историјске детаље из Фрањине биографије, ипак манифестује субјективан однос према јунаку, кога описује са великим симпатијама. Пошто писац обогаћује Фрањину биографију чудним и необичним догађајима (проповед птицама, удомаћење курјака), термин „легенда” којим је насловио текст чини се потпуно оправданим, иако се Андрићево остварење може класификовати и као врста биографског есеја.

Оба писца следе ток живота Фрање Асишког, наводе његово порекло, рођење, подвиге који су праћени необичним догађајима. И Андрић у „Легенди о Св. Франциску из Асизија”, која се може сматрати као биографски есеј, и Црњански имају субјективан однос према јунаку свог дела, а у тексту користе цитате без фуснота – нпр. из *Библије*; Андрић наводи и превод чувене *Химне Сунцу* у којој је Фрања дао „на јединствено прост и узвишен начин пун израз својој дубокој вери и [...] љубави за природом” (Андрић 1997: 83).

Иако су текстови српских писаца о животу и делатности средњовековног свеца из Асизија били плод слављења широм Европе годишњице његове смрти, ипак лектира ових остварења наводи на рефлексију о актуелности у савременом свету идеала Св. Фрање, који је успео да примени истину *Еванђељија* не „као еремити и испосници првих столећа” (Исто: 80), него у условима, „где се не живи по њему” (Исто: 80). Он је такође први у хришћанству успео да уклони „јаз између природе и вере” (Исто: 81), јер је у природи видео „манифестацију божје свемоћи и доброте, и божје воље, коју треба понизно примати” (Исто: 81). Андрић констатује да Фрањино дело „постаје [...] разумљиво и оним који су по свему другом далеко од њега” (Исто: 80).

Да је писац био у праву и да и у данашње време могу бити живи Фрањини идеали доказ је у највишим круговима католичке цркве. Тренутак кад је 2013. године један кардинал из далеке Аргентине Хорхе Берголио, постао главар католичке цркве и примио име Франческо, представља пример скромности и понизности на незадовољство једног дела хијерархије, али на усхићење и на велику радост милиона обичних верника.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић 1994: З. Аврамовић, *Политика и књижевност у делу Милоша Црњанског*, Београд.
- Андрић 1963а: И. Андрић, Искушење у ћелији број 38, у: *Стазе, лица, предели*, Београд: Просвета, 29–38.
- Андрић 1963б: И. Андрић, У ћелији број 115, у: *Стазе, лица, предели*, Београд: Просвета, 39–62.
- Андрић 1963в: И. Андрић, Сунце, у: *Стазе, лица, предели*, Београд: Просвета, 63–72.
- Андрић 1963г: И. Андрић, На сунчаној страни, у: *Стазе, лица, предели*, Београд: Просвета, 73–82.
- Андрић 1997: И. Андрић, Легенда о Св. Франциску из Асизија, у: *Историја и легенда*, Београд.
- Андрић 2000: И. Андрић, *Знакови поред пута*, Сремски Карловци.
- Караматић: М. Karamatić, *Franjevci u Bosni i Hercegovini. Povijesni okvir*. samo.ch/franjevci.html, 10.09.2016.
- Палавестра 1992: П. Палавестра, *Књига о Андрићу*, Београд.
- Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд.
- Раичевић 2005: Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Нови Сад.
- Црњански 1995: М. Црњански, *Љубав у Тоскани*, у: М. Црњански. *Дела Милоша Црњанског VIII. Путписи I*, Београд.
- Црњански 1999: М. Црњански, *Свети Франческо љубавник*, у: М. Црњански, *Дела Милоша Црњанског X. Есеји о чланци I*, Београд.

Малгоржата Филипек

СВЯТОЙ ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ В ЭССЕ ИВО АНДРИЧА
И МИЛОША ЦРНЯНСКОГО

(Резюме)

Личность св. Франциска Ассизского (1182–1226) стала предметом внимания сербских писателей в связи с 700-летием со дня смерти. Произведения Андрича *Легенда о св. Франциске Ассизском* и Црнянского *Святой Франциск любовник* были опубликованы в 1926 году. Црнянский вернулся к этому персонажу в 1930 году в путевой прозе *Любовь в Тоскании*.

Как Андрич, так и Црнянский используют факты из биографии Франциска — бурную молодость, участие в войне, основание францисканской общины, путешествие в Рим, дружбу с Кларой Шиффи и создание ордена кларисс, путешествие в Африку и встречу с султаном, болезнь. Оба писателя приводят также такие необыкновенные события из жизни Франциска, как проповеди, обращенные к птицам, приручение волка или стигматы.

Оба автора из-за воспитания, полученного в разных религиозных традициях (Андрич в католической, Црнянский в православной), по-разному представляют личность святого. Андричу, воспитывавшемуся в Боснии, где с 1291. года действовали францисканские ордена, личность их основателя и патрона была близка, поэтому он показывает св. Франциска сквозь призму его повседневной жизни и труда, как вызывающему симпатию человека «кровь от крови, плоть от плоти». В свою очередь для М. Црнянского св. Франциск — человек, вышедший из чужой религиозной среды, поэтому писатель сохраняет дистанцию по отношению к нему, что позволяет ему показать святого сквозь призму искусства, главным образом через подробное описание изображающих его цикл фресок в Ассизской базилике.

Весна З. ДИЦКОВ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ИСИДОРА СЕКУЛИЋ О ШПАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ

Књижевни опус Исидоре Секулић, богат и динамичан, како у погледу тематске разноврсности тако и жанровске хетерогености, не подлеже уобичајеним хронолошким класификацијама, нити доминантним поетикама. Превазилазећи оквире појединих књижевних покрета и токова, целокупно стваралаштво ове списатељице почива на синтези различитих дихотомија: универзално–локално, интелектуално–интимистичко, космополитско–национално. Исидора Секулић заузима јединствено место у српској књижевности по свом особеном сензибилитету, негованом стилу, истанчаним естетичким мерилима и, надамсе, по изузетној ерудицији која прожима сва њена дела, а нарочито долази до изражаја у есејима. Током прве половине XX века, шпанска књижевност и култура нису биле заступљене у довољној мери на српском језичком подручју, те су есејистички прилози Исидоре Секулић посвећени овој тематици, премда малобројни, у знатној мери допринели уобличавању књижевног укуса наших читалаца. Специфична комбинација Исидорине изоштрене психолошке интроспекције и свеобухватне перцепције збивања у култури и уметности, особито у књижевности, како на домаћој тако и на иностраној сцени, која представља главну одлику Исидориног есејистичког дискурса, а самим тиме и поменутих огледа, чини главно поље нашег интересовања и тумачења у овом раду, у којем ћемо, такође, анализирати и друга маркантна стилска својства датих текстова.

Кључне речи: Исидора Секулић, српска књижевност, шпанска књижевност, Сервантес, шпанска музика, есеј, рецепција, превод, XX век.

Исидора Секулић (1877–1958) се сматра једним од утемељивача и најзначајнијих представника модерне српске есејистичке прозе. Огледи чине највећи део њене књижевне заоставштине. Исидорини есеји се крећу „[...] на граници критичке и имажинативне прозе, час анализа а час високо литерарна евокација живота” (Христић 1994: 103–104). Основна одлика по којој се ове творевине издвајају из целокупног корпуса српске есејистике је изразита мисаоност као „[...] јединствена творачка потка и енергија пружена и дејствена у свима облицима и структурама разнородног књижевног дела

* vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

Исидоре Секулић. То је суштаство њене особености” (Новаковић 1985: 337). Посебну пажњу такође завређује префињен језички израз који краси Исидорин есејистички дискурс:

Прецизан и каһиперан у својим слабиим тренуцима, сублиман и сугестиван у својим бољим и најбољим моментима, њен језик истиче се нарочито синтаксом: реченица је ’брижна’, стално ритмички напета да не затвори мисао у неки систем, озбиљна инверзијама, у сталном напору да необично задржи поред обичног, иреално поред реалног; у напору да остави отворене путеве за шире разумевање битних ствари и проблема. Ти напори су оставили два запажена трага и у њеном језику: архаичан је по својим чежњама, савремен је својим радом, архаичан је инвокацијама, неким својим басмичним таласањем, патетичним дивљењем тајнама, митовима, херојима; савремен је спонтаним радом у самој мисли, у самом писању, са инцидентима који раскривају неке видове бића и ствари и доприносе новом полету рада и језика у мисли. У њеним најбољим есејима не примећују се одвојено ова два вида њеног језика: савремени прима импулсе од архаичног, архаични је преобразен у савремени вид језика (Леовац 1995: 106).

У својој разбарушеној интелектуалној свестраности, Исидора Секулић се на махове дотицала и шпанске књижевности и културе, а есеји који су настали као производ овог њеног интересовања чине предмет нашег изучавања.

Први прилог Исидоре Секулић (2002а) о шпанској књижевности је есеј „Белешке уз читање: Сервантес”, штампан првобитно у *Зборнику* који је у част Богдана Поповића објавила у Београду 1929. године Издавачка књижевница Геце Кона. За Исидору, дон Кихот је не само „комичан јунак”, „трагичан јунак” и „сума свих Сервантесових протагониста”, него првенствено „студија нарочите жеђи за славом”. Већ на почетку есеја, ауторка подробно развија ову тезу која представља идејну осовину њеног свеколиког размишљања о Дон Кихоту и његовом творцу:

Жеђ за славом – такав утисак добија човек кад прочита скоро све што је Сервантес написао – то је једино што је у материјалном животу изнад јада и јадила и јаче од јада и од јадила, и оно једино што, удружено с маштом, диже овај свет и живот из горег у боље.

Жеђ за славом и машта иду заједно, и од њихових квалитета и међусобних односа зависи категорија и пластика човека који их носи, а такође и оног што тај човек ради и ствара (Секулић 2002а: 84–85).

Стога, читаоца не изненађује што се Исидора даље у тексту усредсређује управо на личност самог писца, односно на свој субјективни утисак о Сервантесу, којега представља користећи необичне епитете и луцидно формулисано поређење:

Сервантес је био горак и таман као лист мандрагоре, од које се тврдо и дуго спава и снева, или полуди. Сервантес је био, и јесте, песник са огромном маштом, која је непрестано саму себе доживљавала, сама се са собом борила и носила, сама себе поново рађала све сличнијом себи. Сервантес је био творац с безмерном жеђу за славом... (Секулић 2002а: 85).

Сервантес је био, по Исидори Секулић, човек дантеовске судбине: „гоњен, мучен, срамоћен, непознат”; зато његово најпознатије дело *Велеумни племић Дон Кихот од Манче* пореди са Дантеовом *Комедијом*, и налази да се Сервантесов роман, поред сличности која се огледа у „основном плану

и ширини обухватања”, разликује од „многољудне *Комедије* по сажимању животне концепције у две жиже – дон Кихота и Санча”. Анализирајући главне јунаке Сервантесовог романа, ауторка се враћа на тезу изнету на почетку есеја: „Дон Кихот не може више да живи у заносу, види илузију, не жели славу, и он зато није више јунак, реформатор, спаситељ, љубавник. Још више, али не може више из жеђи за славом да каже: *Yo sé quién soy*, ја знам ко сам” (Секулић 2002а: 85). Имајући у виду да дон Кихотова „жеђ” за славом потиче из оног што је у њему човечно и универзално, дакле из врлине”, Исидора Секулић истиче да овај Сервантесов јунак, слично неким протагонистима из дела Достојевског:

[...] живи један виши и племенити живот скоро сасвим лишен интелекта; самилост, нерв, деликатност, машта и опет машта крећу његову од самих слика састављену рефлексију и вољу – он не осећа бројку математски – и крећу их с таквом снагом и истрајношћу, да дон Кихот све без разлике, људе и ситуације, диже на степен на којем живи потреба чуда, жртве и славе, где слава није илузија, где дакле нема дезилузије, и активност је неморна (Секулић 2002а: 86).

Размишљајући о општим аспектима феномена жеђи за славом како у појавном, материјалном свету тако и у свету маште, ауторка есеја долази до закључка да се Сервантес у *Дон Кихоту* бавио случајем „велике и праве уметничке маште без себичне уметничке сујете”, тј. случајем „жеђи за славом без жеђи за срећом.” Захваљујући својој блиставој ерудицији, Исидора с лакоћом наставља да развија ову тезу, прво са освртом на знамените писце (Гете, Милтон) и војсковође (Велингтон, Нелсон) из прошлости, а затим поредећи особине дон Кихота са карактерним својствима главног јунака Сервантесове комедије *Педро де Урдемалас* (*Pedro de Urdemalas*), те указује на квалитативну разлику која постоји међу њима и суштински се огледа у томе да је дон Кихот сâм по себи „машта као таква”, док је Педро глумац, „репродуктивна уметност” и сан, односно:

Машта Педрова није праћена врлином; његова жеђ за славом се утољава; он силази у паркет међу критичаре комедије. Док Кихот се не буди; он је преживео смрт своје маште само толико колико да свисне због ње. Да је могао поново промаштати, устао би, служио би слави до данашњег дана (Секулић 2002а: 89).

Исидорин есеј о Сервантесу је цео прожет зналачки одабраним поређењима и ефектним контрастима; у том маниру, ауторка своје белешке уз читање *Дон Кихота* приводи крају, предочавајући да управо „стврднута и охлађена форма живота, лешина витештва”, оваплоћена у лику дон Кихота, као контрапункт Санчу који је приказан као оличење живота, „стварност, месо и крв” представља осу наративних идентитета главних јунака овог романа, спојених у нераскидиву симбиозу:

Недељив је од дон Кихота Санчо, доиста, али не толико због рељефа уметности, колико из много дубљег разлога. Сервантес нам је открио тај разлог. Ко је близу пришао провидном витезу од сени и маште, видео је чудо: видео како се линија која води у трагедију, и која се у уметности обично прекида кад се догађаји дигну до трагедије – видео је како је Сервантес ту линију пребацио и с ону страну трагедије. По несрећи или ограничениости и

највећих и највећег, с оне стране трагедије опет Санчо чека јунака у којем и врлина жеђа за славом, поред велике маште (Секулић 2002а: 89–90).

Исидора Секулић је била сарадник *Српског књижевног гласника* пуне три деценије, односно од 1910. године до почетка Другог светског рата. Њена ангажованост у овом часопису потекла је у време када га је уређивао (1905–1914) Јован Скерлић. „Појавила се понеки пут, посредно опонентно Скерлићевим погледима на књижевност. Иступала је као индивидуалист, писац свој, не као ђак и као адепт” (Глигорић 1970: 105). У старој *Гласничковој* серији (фебруар 1901–јул 1914), изашло је тек десет Исидориних прилога, од којих већина (осам) припада њеној својеврсној прози, док је као књижевни критичар и есејиста, у том раздобљу ова ауторка остварила знатно плоднију сарадњу са часописима *Бранково коло* и *Босанска вила* (Петров 1989: 296). Међутим, у новој серији *Српског књижевног гласника* (септембар 1920–април 1941), са променом уређивачке политике, долази већ од првог броја до квалитативног скока и у деловању Исидоре Секулић, која је током двадесет година оставила изузетно значајан траг, по речима Александра Петрова, као „један потпуно зрео и самосвестан књижевни есејиста и критичар” (1989: 304). Управо у обновљеном *Гласнику*, нашли су се и одједи Исидориног интересовања за шпанску књижевност и културу.

Исидора Секулић је објавила 1930. године у *Српском књижевном гласнику*, у рубрици „Огледи и расправе”, „Белешку” о Светом Августину, поводом годишњице смрти овог средњевековног писца и теолога, пореклом из Алжира (Секулић 1930а). Исидорино интересовање за хришћанску религијску филозофију и мистични антропоцентризам, које почиње да се буди двадесетих година прошлог века, било је више етичког но спиритуалног типа (Палавестра 2008: 226). Говорећи о свецима уопште, ауторка пореди свеце из доба раног хришћанства са онима из средњег века:

Прве хришћанске свеце не би требало сликати као свеце. То су били мисионари и борци. Светаштво је заправо појава Средњег века, када су вера и црква стајале већ изидане и моћне, кад су мистици могли тонати у контемплацију, екстазу и 'незнање', заштићени зидовима и ауторитетом цркве, руковођени одређеним регулама, инспирисани славним традицијама монашких редова (Секулић 1930а: 359).

У том смислу, Свети Хуан де ла Круз (San Juan de la Cruz, 1542–1591), један од најзначајнијих шпанских мистичара „[...] могао је већ направити синтезу религиозне филозофије и светаштва у свега неколико стихова:

Не знајући куда, ушао сам у тишину,
И ту сам остао пун незнања
Изнад сваког знања,

јер су пре његових стихова ту синтезу спремале читаве библиотеке радова и пуно небо светаца” (Секулић 1930а: 359). Стихови које је Исидора у преводу цитирала преузети су из песме Светог Хуана де ла Круса „*Coplas sobre un éxtasis de alta contemplación*” („**Песма о екстази дубоког размишљања**”) и на најбољи начин илуструју суштину мистичног заноса овог шпанског пес-

ника који је тридесетих година прошлог века био потпуно непознат у Србији. Тако је Исидора кратком опаском о Светом Хуану, коју је дала у оквиру свог есеја о Светом Августину, начинила својеврстан микро-пробој хоризонта очекивања *Гласникових* читалаца када је у питању шпанска мистична књижевност, која се – атипично у односу на друге европске земље где је ова врста литературе била карактеристична за Средњи век – појавила, развила и угасила у доба ренесансе.

Други прилог Исидоре Секулић, штампан у *Српском књижевном гласнику*, који упућује на њену заокупљеност Шпанијом, објављен је такође 1930. године, али у рубрици „Музички преглед” под насловом „Једна лаичка белешка после концерта Хуана Манена” (Секулић 1930б) и представља једини текст из обе *Гласникове* серије посвећен шпанској музици уопште. У овом есеју, изразито импресионистичког карактера, Исидора је забележила своје утиске о шпанском виолинисту Хуану Манену (Juan Manén, 1883–1971) након његовог концерта одржаног у Београду. Видевши у уметности „највиши израз духовности, једини облик делатности у којем човек може надрасти ограниченост властите егзистенције” (Деретић 2011: 1015), ауторка се не задржава толико на самом концепту изведеног музичког репертоара, колико тежи да искаже духовно стање публике током концерта:

Тонови Маненове свирке имају унутрашњу вредност. Тај човек свира не са напором да интерпретира, него да проспе звучни резултат раније пређених, сложених операција, од којих нема више ни трага. Не осећа се генеза; не развијају се разнолике способности које такав уметник мора имати; нема слушалац о чему да говори и пише... Доживело се чудо да је тај велики уметник очистио простор од свега, да би га свег испунио сонорношћу и тајним животом свирке. Цела дворана је била празна. Сви смо се концентрисали у неегзистенције личне и материјалне, и простор је држао тонове највише и најтише до последњег трептаја (Секулић 1930б: 621–622).

Једна од основних одлика Исидориног есејистичког дискурса садржана у трансформацији почетног предмета њеног интересовања, које може бити усмерено најчешће према поједином уметнику и/или његовом делу, у непосредни повод за урањање у сопствене интимистичке осећаје и метафизичке контемплације, испољена је и у есеју о концерту Хуана Манена:

Те вечери у нама се појачала ваздашња нада да човеку, вероватно и свему у васелени, на разне начине – нису отказана достизања савршенства која воде у преображења духовна од битних значења. Ми верујемо да се то постижава концентрацијом, све јачом и даљом, у већ достигнутом стањима изузетне природе, а под упливом уметности, религије, науке; пре свега под упливом музике. Ако пред појединца, или збор људи који тој концентрацији теже, стане неко ко је већ далеко отишао у том усредсређењу, и уједно је и врло даровит у некој области, чуда се дешавају; кроз савршенство промичу људи.

Виолина Хуана Манена је чудо. Затегнута жица на инструменту је симбол могућности савршенства. Симбол концентрације за савршенство (Секулић 1930б: 622).

Непосредни Исидорини утисци лако прерастају у искрени хвалоспев изречен у заносу доживљених емоција, те је Маненова виртуозност као „звучна паукова мрежа” учинила да цела дворана чује „како се горе поје”. Међутим, ове топле, сугестивне Исидорине речи о Хуану Манену, нису наилазиле увек на одобравање потоње стручне критике:

Ни из оних њених констатација о интерпретацији уметника не може се, додуше, стећи у музичком смислу права слика, јер њен доживљај концерта је тако екстатичан да је немерљив егзактном музичком терминологијом. Тај у еуфоричном заносу написан текст иде чак до визија и поређења са анђеоским појањем! Неретко је она – као и овде када је у питању Манен – придавала уметнику извођачу магијску моћ.

Да ли је, при том, у силном заносу превидела или није знала да позната, парадно виртуозна композиција *Пчела*, којом се она на овом концерту одушевљавала, није од великог аустријског мајстора Франца Шуберта него од минорног немачког музичара истог имена и презимена? Додуше, сама је у наслову написала 'једна лаичка белешка'... (Ђурић-Клајн 1986: 87–88).

Говорећи о Исидорином спорадичном писању о музици, Стана Ђурић Клајн (1986: 93), ипак, признаје да ови написи, иако не могу послужити као уџбеник, представљају штиво које надахњује многе генерације младих читалаца, шире њихова знања и доказују „колико је свестрана, колико зналац, колико осећајно биће, колико је увек спремна била да се одушеви великом уметничком креацијом Исидора Секулић.”

Исидора Секулић се књижевно формирала у време када је у Европи преовлађивао утицај модернизма, а потом је и сама постала у нашој средини врстан „тумач, помагач и катализатор модернистичке поезике” (Палавестра 2008: 224). Не бежећи од стварности и пратећи судбину свога народа, Исидора је „истовремено, затварала очи да би у себи пронашла другачији свет. Модернисти с почетка века нису ни у ком случају занемаривали објективни свет, али су проширили појам истине укључивши у њега и саме себе” (Пековић 2009: 76). Враћање прошлости, нарочито далекој (средњи век) како у погледу одабраних тематских поља тако и у погледу употребе метричких облика, представља једну од главних одлика модернизма у шпанској књижевности, који је Исидора познавала читајући преводе дела шпанских аутора на француски језик.

Есеј „Две арапско-шпанске касиде” (Секулић 2002б), написан 1947. године, Исидора је посветила касиди (*casida*), песничкој врсти пореклом из преисламске арапске поезије, која је на Иберијско полуострво пренета током вишевековне доминације (711–1492) Арапа у средњем веку, а касније је поново актуализована захваљујући интересовању шпанских модернистичких песника.

Ауторка оглед започиње опаском о културолошком прожимању Арапа и Шпанаца које се одвијало у архитектури, музици, језику и поезији, а највише је било изражено на тлу Андалузије: „Ту, нарочито у Севилији, Кордоби и Гранади, сродили су се они који су били врели и грозничави од пустиње и жеђи, и они који су били врели и грозничави од раскоши и изобиља” (Секулић 2002б: 49). Захваљујући својој ерудицији, Исидора издваја неке од најупечатљивијих примера овог суживота из домена различитих врста уметности: „Познат модерни шпански песник Антонио Мачадо (није више жив) тумачио је своју природу, страст, таленат, и израз стихом да је у њему: *l'alma d'un Arabe espagnol*, 'душа једног шпанског Арабљанина'. Та је душа доиста и у музичарима Фаљи и Албенису, и такође у дивном песнику и драмском писцу, трагичном Гарсији Лорки” (Секулић 2002б: 49). Са делима Антонија Маћа-

да (Antonio Machado, 1875–1939) и Федерика Гарсија Лорке (Federico García Lorca, 1898–1936), двојице истакнутих Андалужанина који су у раној фази свога стваралаштва били верни модернистичком песничком изразу, а чији опуси у целости одражавају њихову дубоку склоност према традиционалном наслеђу и фолклорним елементима, Исидора Секулић се упознала посредством француских извора.

Касида је у есеју представљена као остатак „старе, оригиналне арапско-шпанске лирике” и дефинисана као „[...] мала лирска песмица с тешким задатком: фиксирати нешто што је баш врло пролазно, сагорева, нестаје за секунд, мења се нагло. Наравно, што је предмет невештаственији, слика треба да је чвршћа, солиднија, конкретнија” (Секулић 2002б: 49). Ауторка огледа наглашава да, упркос томе што су касиде „тананије”, постоје сродности између ове врсте песама и одређених творевина из наше „дивне, а мање знане” народне поезије, што илуструје следећим стиховима српског народног песника о јаду сестре која је изгубила сву браћу:

Навалите на земљу покојну.

Дигните јој брата најмлађега.

Од гроба му коња начините.

(Секулић 2002б: 49)

Исидора Секулић такође уочава могуће сличности између касиде и копле (*copla*), метричког облика који потиче из шпанског традиционалног песничког наслеђа, а често је заступљен у опусима Антонија Мањада и Федерика Гарсија Лорке:

Можда је неки далеки изданак касиде шпанска копла, мала лирска песмица, или идејица, духовита, топла, тужна, више народска, више уметничка, како кад. Али и од ње је далеко отскочила стара касида по некој, махнитој, жудној потреби: или изговорити песму или умрети (Секулић 2002б: 50).

Када жели да истакне најзначајније творце касида, са којима је ова песничка врста достигла „велики степен савршенства у идеји, слици, изразу и слику”, Исидора Секулић помиње два аутора: Бен Сара од Сантарена [sic! Ибн Сара од Сантарема (Ibn Sarah de Santarém, 1043–1123)], прозног писца и песника који је највећи део живота провео у Севиљи иако је рођен у Португалу и његовог савременика Бен Јафача од Алсире [sic! Ибн Јафаја од Алсире (Ibn Yafaya de Alcira, 1058–1138)], родом из шпанске покрајине Валенсије, познатог под надимком „Баштован” (*El Jardinero*) због изузетно успешних метафора флоралног карактера, творца посебне песничке школе и једног од најутицајнијих песника на читавој маварској територији у време владавине Алморавида, када је у XI веку, достигавши врхунац своје моћи, ово царство обухватало већи део северозападне Африке и Пиринејског полуострва.

У наставку есеја, Исидора се представља и као преводилац две касиде чији је аутор Ибн Сара од Сантарема. Премда су ови преводи на српски језик

настали на основу енглеског превода Харолда Морланда (Harold Morland),¹ „који је преводио са арапског оригинала и умео сачувати сликове”, читајући поменуте стихове можемо приметити да Исидора није била нимало при-страсна када је изјавила: „Али и овако, без рима, преко два језика који нису расли ни у пустињи ни у Андалусији, осећа се, слуте се, лепота и моћ поезије која је још радила с чаробним штапићем” (Секулић 2002б: 50).

МЕТЕОР

Стражарница-звезда уходу спази, што дође
 Да по злу делу
 Крај вратница неба се скрије.
 И скочи на њега, путањом од ватре,

 И беше к’о јахач што букти
 А силан кас
 Му развеза турбан, и одви се
 За њим, дијамантом блиставо засут.

МАНГАЛО

Мангало нам ноћас за одбрану беше
 Кад скорпије зиме, у таме скривене,
 Уједати сташе.

 Заискри и плану,
 И одбаци ћебе широко и врело, да борама
 Нас скрије од лупешких ноката мраза.

 Окружисмо ватру к’о пехар да је
 Сјактавог вина, за сваког од нас да
 Гутне дубоко, и ништа не плати.

 Мангало ћуди има: сад добро нам хоће,
 Сад неће.
 К’о љута мајка: сад млеко нас доји,
 Сад полусите да спавамо тера.
 (Секулић 2002б: 50–51)

Интересовање Исидоре Секулић за шпанску књижевност и културу појавило се крајем треће деценије XX века. У раздобљу од двадесетак година (1929–1947), изашла су четири Исидорина есеја у којима је присутна ова тематика у врло широком дијапазону, који обухвата различите ауторе,

¹ Харолд Морланд је био енглески песник, преводилац и драмски писац; његов превод касида на енглески језик сачуван је у рукопису под насловом *Casidas – Arabic-Andalusian Poems Put into English Verse (Касиде – арапско-андалузијске песме преневане на енглески језик, 1947)*, који је потом штампан у облику књиге *Arabic-Andalusian Casidas (Арапско-андалузијске касиде, 1949)*.

раздобља и видове уметности: од књижевности до музике, односно од Сервантеса, мистичара, арапско-андалузијске средњовековне лирике и модернистичких песника до виртуоза на виолини. Било да су у питању огледи посвећени у целости шпанским темама или да је реч о тексту у којем се парцијално дотичу поједини аспекти богате хиспанске културне баштине, Исидорин есејистички дискурс лако плени пажњу читалаца. „Чак и мање вредан текст постаје код ње значајан, пун смисла и подстицајан, јер у ономе што она говори није најважнији предмет о коме говори, него личност интерпретатора, његове идеје, вештина и стил” (Деретић 2011: 1017). Захваљујући својој изузетној ерудицији и непресушној интелектуалној радозналости, Исидора Секулић је дошла до значајних сазнања о шпанској књижевности посредним путем, уз помоћ извора доступних на француском и енглеском језику; есеји које је писала о шпанским уметницима и њиховим делима одликује снажна позитивистичка оријентација, брижљиво негован стил, мноштво асоцијација на основну тему, преплитање различитих идеја, склоност према метафизичким концепцијама, полемички тон и специфична лична запажања. Поред тога, у поменутих огледима Исидора се представила и као врстан преводилац одабраних стихова шпанских аутора из средњег века и ренесансе.

Иако Шпанија није заузимала као неке друге земље, пре свега Норвешка, истакнуто место на мапи интелектуалних преокупација Исидоре Секулић, неоспоран је значај њених малобројних есеја о шпанској књижевности и култури за уобличавање хоризонта очекивања наших читалаца током прве половине XX века, посебно имајући у виду доминантан утицај *Српског књижевног гласника*, на чијим страницама су објављена два од укупно четири Исидорина огледа посвећена овој тематици. Свежина и актуелност поменутих текстова није временом избледела, не само зато што омогућавају увид у српску есејистичку прозу тога доба, као и у рецепцију шпанске књижевности код нас, већ и стога што веродостојно одражавају књижевну мисао Исидоре Секулић. „То је писац који би, у читавој нашој књижевности поред Андрића једини, без сумње имао највише права да о такозваној инспирацији говори иронично и сухо скептично: она ју је надвладала и њоме овладала; баш стога траје и данас” (Лесковац 1977: 337).

ИЗВОРИ

- Секулић 1930а: И. Секулић, Белешка (о Светом Августину), Београд: *Српски књижевни гласник*, XXXI/5, 352–363.
- Секулић 1930б: И. Секулић, Једна лаичка белешка после концерта Хуана Мана, Београд: *Српски књижевни гласник*, XXXI/8, 620–622.
- Секулић 2002: И. Секулић, Белешке уз читање: Сервантес (1929), у: И. Секулић, *Светска књижевност*, књ. I, Нови Сад: Stylos, 84–90. (Прво издање

- у: *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1929, 212–215).
- Секулић 2002б: И. Секулић, *Две арапско-шпанске касиде*, у: И. Секулић, *Светска књижевност*, књ. I, Нови Сад: Stylos, 48–51.

ЛИТЕРАТУРА

- Глигорић 1970: В. Глигорић, *Сенке и снови*, Београд: Просвета, 105–132.
- Деретић 2011: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam Book, 1010–1017.
- Ђурић Клајн 1986: С. Ђурић Клајн, *Музички записи*, Београд: Вук Караџић, 77–93.
- Леовац 1995: С. Леовац, *Поезија и традиција: критички есеји о српској књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, 85–107.
- Лесковац 1977: М. Лесковац, *Баштина: чланци и огледи из српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, 335–343.
- Новаковић 1985: Б. Новаковић, *Вихорно раздобље: од Борисава Станковића до Александра Тишме*, Нови Сад: Матица српска, 337–347.
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007*, књ. I, Нови Сад: Матица српска, 222–234.
- Пековић 2009: С. Пековић, *Исидорини ослонци*, Нови Сад: Академска књига.
- Петров 1989: А. Петров, Исидора Секулић као књижевни критичар *Српског књижевног гласника*, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXXVII/2, 293–305.
- Христић 1994: Ј. Христић, *Есеји*, Нови Сад: Матица српска, 101–118.

Vesna Z. Dickov

ISIDORA SEKULIĆ SOBRE LA LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS

(Resumen)

La obra literaria de Isidora Sekulić, rica y dinámica tanto en diversidad temática como en la heterogeneidad de los géneros representados, no puede estar sujeta a las clasificaciones cronológicas comunes ni tampoco a las poéticas dominantes. Superando los marcos de los diferentes movimientos y corrientes literarios, el opúsculo entero de esta escritora se basa en la síntesis de varias dicotomías: universal-local, intelectual-intimista, cosmopolita-nacional. Isidora Sekulić ocupa un lugar único en la literatura serbia por su sensibilidad peculiar, estilo pulido, criterios estéticos sutiles y, sobre todo, por su erudición excepcional que impregna todas sus obras y especialmente se hace muy evidente en los ensayos. En el transcurso de la primera mitad del siglo XX, la literatura y cultura españolas no estaban presentes suficientemente en la región del idioma serbio por lo cual los ensayos de Isidora Sekulić, que estaban dedicados a dichos temas, contribuyeron de manera muy significativa a la formación del gusto literario de nuestros lectores. La combinación específica de una introspección psicológica aguda que la autora desarrolló dentro de sí misma y de su percepción integral de los acontecimientos en la cultura y

en el arte, especialmente en la literatura, ocurridos en ambas escenas – la serbia y la extranjera – que es la característica principal del discurso ensayístico de Isidora Sekulić y, por lo tanto, de los ensayos mencionados, representa el objeto principal de nuestro interés e interpretación en este trabajo, junto con otros rasgos estilísticos importantes de los textos en cuestión.

Тамара М. ЉУЈИЋ*
Електротехничка школа „Земун”
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 12. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ПРЕПОРОД НАЦИОНАЛНОГ КАРАКТЕРА У ЕСЕЈИМА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

У раду се испитује могућност формирања националног карактера на основу података које Исидора Секулић пружа у својим есејима. Иако се ауторка не користи савременим теоријама, анализом њеног дела открива се да многе појаве на које она указује играју кључну улогу у савременим теоријама нације. На тај начин се долази до закључка да Исидора Секулић јасно одређује идеални и реални тип српске нације, као и да њени есеји посвећени овом питању пре свега имају задатак да позову на културни и национални препород.

Кључне речи: Исидора Секулић, есеј, национални карактер, национално, идеални карактер, реални карактер.

Када је Јован Скерлић 1913. године објавио критику поводом „Сапутника”, Исидора Секулић је у историји српске књижевности одређена као писац доброг стила, али слабог уметничког надахнућа. Иако сам признаје да је поменути књигу читао у ратним условима, критичар допушта да „њена егзотична књига долази у тако незгодан час, најмање погодан за све књиге те врсте” (Скерлић 1971: 401), али, упркос томе, остаје при ставу да „никада у свом животу као тад нисам толико осетио бедну празнину речи и сву таштинску књишке литературе” (Исто: 402), као и да сама књига садржи „неврастичарске кризе, обртања и превртања једног малог ја, и артистичко распоређивање паучине фразе” (Исто: 401). Осудити Исидору Секулић као писца који не препознаје историјски тренутак у коме се налази, већ да је њена литература егоцентрична, те да не схвата да „нико на свету није тако занимљив да на двеста страна прича само о себи и да седамнаест страна ситног текста посвети једној својој главобољи” (Исто: 398), чини се неоправданим када се сагледа есејистички опус ауторке, који је већ у том тренутку имао дела са значајним освртом на национално питање.

* tamara.ljujic@gmail.com

Ипак, да Скерлић није у потпуности погрешно у својој оцени ауторкиног дела говори и суд да се „Гђица Секулић боље чита у одломцима” (Исто: 398). Са овим ставом слаже се и Јован Христић када говори о њеним есејима: „писац без правог средишта који је писао о свему о чему је требало писати, али који је некако остао без текстова које је само он могао написати” (Христић 2005: 118). Уколико је писац писао *о свему о чему је требало писати*, као му се онда може замерити што није писао о ономе о чему није ни требало писати?

Да је ауторка добар есејиста, Христић не доводи у питање: „Исидора Секулић је, највише од свега, наш велики есејист” (Исто: 118). Њени есеји поседују све особине доброг есеја: „наглашен субјективни став и особени стил, неопходну ерудицију, свестрану културу и специфичан таленат” (РКТ 1992: 188). Ипак, када се зађе у детаљније проучавање њених есеја и савлада почетна занесеност коју буде текстови, који су „на граници критичке имагинативне прозе, час анализа, а час висока литерарна евокација живота” (Христић 2005: 119), долази се до закључка да су они „стално писани у повишеном тону, с многим инверзијама и с бескрајним варијацијама једне идеје, једног мотива, па чак и једне фразе” (Јеремић 1972: 294) или да „њена импресионистичка запажања и уопштене одреднице не пружају никакво стварно објашњење духовног стваралаштва у једној националној средини”.

Број тема у есејима Исидоре Секулић је велики, а узрок томе Христић проналази у чињеници да она „износи чињенице које претпоставља да културан човек или културна младеж треба да зна” (Христић 2005: 120–121). О идејама националног и космополитског у есејима Исидоре Секулић писала је Владислава Рибникар. У њеном раду, због наглашености на односу национално – космополитско, преиспитује се да ли истицање специфичности националних вредности нарушавају космополитске вредности. Драган Јеремић примећује да је „она својом широком културом важила за амбасадора космополитизма у нашој средини, а била је у ствари пропагатор наших националних ставова као универзалних вредности” (Јеремић 1972: 302). Ипак, чини се да термилошка неодређеност госпође Секулић у есејима који су посвећени националним питањима је утицала и на истраживаче, те су они, налик на жанр који проучавају избегли стручно утемељење кад пишу о њима.

Временски период у оквиру којег ауторка писала есеје посвећене српској нацији и њеним различитим облицима постојања обухвата преко педесет година стваралаштва. Највише текстова написала је у периоду од 1911. до 1913, што се објашњава утиском који су на ауторку оставили балкански ратови. Због историјског тренутка у коме ствара, мора се утврдити о чијем националном карактеру ауторка говори. У есејима се помињу и југословенство и српство, али се може сматрати да, осим када експлицитно не казује, госпођа Секулић пише о српском националном карактеру. У есеју „Ми и стварност” она говори о Југословенима као о народу који у стварност не верује и стварност не воли. Ипак, када пише о Србима и Хрватима, она пише о браћи, не о једном народу који би био Ми и као такав целовит, већ о нама (Ми) и њима (Они), који се не могу посматрати као целина, односно један народ.

Жарко Требјешанин у „Речнику психологије” национални карактер одређује као „етнопсихолошки конструкт који означава сложај црта карактера и образаца понашања, типичних на једну нацију” (Требјешанин 2008: 289). Када говори о цртама српског карактера, Исидора, иако није могла познавати модерне теорије и схватања, јасно у начину на који пише одређује оно што Требјешанин именује као идеални и реални карактер нације: „у описивању националног карактера често постоји мешање идеалног (какав би требало да буде припадник неког народа према мерилима његове културе) и реалног (какви су заиста припадници неке нације)” (Требјешанин 2008: 289). Чини се да ниједан од мислилаца који су се бавили овим питањем (Вук Караџић, Владимир Карић, Јован Цвијић, Душан Недељковић, Герхад Геземан, Владимир Дворниковић, Драгиша Васић и др.), иако су указивали на позитивне и негативне стране српског националног карактера, нису направили такву разлику какву је направила госпођа Секулић. Разлог за такав приступ проблему налази се у намери са којом је писала есеје – док су остали описивали и дефинисали реалне особине српског националног типа, она пружа идеал ка коме би се нација морала усмерити.

Говорити о идеалном националном типу значи открити пред читаоцима и сопствени систем вредности, као и однос који аутор има према савремености. Госпођа Секулић има јасан став према вредности коју прошлост има: „ишарана јадом и чемером, али зато славом и јунаштвом поноснога Србина” (Секулић 2001: 13). Она говори о *пољу* као залогу врлине и једном потврђене народне части. Косовска легенда игра важну улогу на народној прошлости, те се са Светим Савом одређује као „вертикала српске историје” (Самарџић 1990: 65). Ипак, госпођа Секулић, када говори о прошлости, не позива се на истакнуте историјске личности иако „култ хероја представља један од најбитнијих елемената идеологије сваке организоване људске заједнице” (Макуљевић 2006: 256). Насупрот томе, истиче да „Ми нисмо само потомци Душана и Марка, ми смо деца голог и непросвећеног народа, који се због друштвеног мрака грехом и дивљаштвом кола” (Секулић 2001: 21–22), те Србе одређује као „бедну рају”. Ауторка на овај начин покушава да превреднује епску прошлост српског народа – јунаштво више не припада истакнутим појединцима, већ обичном човеку, чиме се премошћава генерацијски јаз између оних који су били и оних који јесу. На овај начин ауторка се надовезује на традицију оних националиста који су се „позивали на древна херојска времена као неку врсту лучоноша за модерни национализам” (Велер 2002: 41). Став ауторке о развоју националне свести код Срба је доследан, једино што варира јесте тренутак у коме се треба формирати нови национални тип. У есеју „Културни национализам” госпођа Секулић каже да:

У својим политичким и културним невољама, ми смо своме национализму давали најразноврсније одлике. Имали смо уски шовинизам, пун епског певања и запевавања, пун ситних жеља, и пун немоћних претња и ишчекивања. Имали смо у последње време, нарочито пред рат, проповедање пусте, бруталне силе, што је, уосталом, као *ad hoc* додатак суштини нашег национализма, било сасвим на свом месту (Секулић 2001: 57).

Она већ у првим есејима из 1912. позива на промену промене, али ратови који испуњавају прву половину двадесетог века утичу на њено мишљење о времену када до препорода треба доћи, те у неким есејима већ каже да се са њим касни, а у неким да на њега треба причекати.

Идеални карактер српске нације мора као водеће вредности прихватити следеће:

[...] мирнодопски, нормални, мирни активни национализам [...], тај национализам треба да је и по суштини и по облику чиста, висока култура. Култура у најбољем смислу речи. Морал, хуманизам, етика, честитост. Ваљаност и честитост и првокласност не само српска, него и човечанска (Секулић 2001: 59).

У овом ставу проналазимо проблем на који је указао и Слободан Јовановић – недостатак културног обрасца код Срба. И госпођа Секулић, као и Јовановић, у промени на пољу културе виде начин за промену у области идеје национализма. Јовановић каже да аутостереотипи утичу на начин на који нација себе доживљава, те је потребно да сама нација промени схватање о себи. У својој књизи *Политичке и правне теорије* Драгица Вујадиновић Милинковић запажа да „нигде се грађани не потчињавају тако безусловно државној идеји као на фронту” (1996: 345). Ова, како је Исидора Секулић назива, ратна реторика, представља екстреман вид неопходан за очување надахнућа у борби, али не може бити модел по коме ће наставити са очувањем нације. У таквој средини идентитет народа се дефинише у разлици од другог, обележавањем непријатеља, и док су то некада били Турци, ауторка савременог непријатеља проналази у „мађарској чизми и аустријској камцији” (Секулић 2001: 38). Ипак, да се нација не би формирала само на основу разлике од другог, ауторка инсистира на просвећености народа, да би „кад војници, по свршеном послу поскидају оружје, и, осим војничког, имају свој грађански понос и своју индивидуалну амбицију” јер само је културан човек, без емоција и без сцена, у свако доба родољуб и националац” (Исто: 68). Јасно је да она сматра да механизам по коме долази до промене у националном карактеру јесте да се прво промени аутостереотип, а онда ће народ почети да се понаша у складу са оним што о себи мисли.

Упркос постојању јасних вредности које треба неговати, госпођа Секулић примећује да ће до жељене промене у националном карактеру тешко доћи јер „Ми немамо ниједне модерне велике идеје” (Исто: 20). Она оштро критикује недостатак културне политике, јер „сав наш културни прогрес је без оца и мајке” (Исто: 31), а припадници нашег народа су „сањала и неплодне бунције” (Исто: 23). Промена се мора испровоцирати јер:

Ми немамо времена да чекамо и рачунамо на природно сазревање генерација; ми морамо у свим живим генерацијама и сваковрсним оруђем одједаред и бранити и градити. Школа међу децом, а свесна и поштена интелигенција међу народом, мора проповедати тај нови модел перманента рада без одмора (Исто: 25).

Инсистирање на постојању јасне културне политике и њене заступљености у образовању Исидору Секулић приближава Гелеровом схватању нације:

[...] „границе културе у оквиру које су образовани истовремено су и границе света у оквиру којег они могу, морално и професионално, дисати. Човеково образовање је његова далеко најдрагоценија инвестиција и у ствари му даје идентитет. Модерни човек није лојалан ни монарху, ни земљи, ни вери, ма шта говорили, већ култури (1997: 57).

Иако својим истраживањем Гелер не припада генерацији госпође Секулић, њихови ставови су веома блиски. Гелеров поглед на нацију је модернији јер не вреднује старозаветне елементе које Исидора Секулић задржава. Ханс Урлих-Велер у студији „Национализам: историја – форме – последице” говори о старозаветним елементима који су постали саставни део националне идеологије, а то су идеја о изабраном народу, обећана и света земља, постојање смртног непријатеља и историјска мисија. Ауторка је, како је претходно речено, сматрала да смртни непријатељ српског народа увек постоји, а која нација ће бити супротстављена српској зависи од историјског тренутка у коме се овакав непријатељ тражи. Као обећана и света земља може се идентификовати Косово, али само ако престане да се сагледава као део прошлости, већ постане инспирација у будућности. Она прецизно одређује Косово као обећану и свету материнску земљу српског народа у свом есеју о Кочићу: „Косово живи и живеће и сутра и прекосутра, иако увек као нешто друго и треће, политичко, културно, уметничко, научно. Косово које је све већа и већа сума истина с којима се ми држимо и у нечем битном не мењамо” (Секулић 1971: 68).

Да би дошло до потребног препорода, ауторка мора потврдити да у народу постоји витална снага која ће омогућити напредак. У есеју „Шта су Србину гусле”, она описује лик Србина:

немоћан је – у бурно доба младости његове те су ноге прешле највише врлети, најопасније стене, вребајући можда само једног Турчина; те су ноге канда хајдука горског носиле. Тело му је изнурено јер су силне ране исцедиле крв његову, разрушиле му здравље, али му души и храбром срцу нахудити не могоше. Седе власти – које поветарац у сребрне таласе разигравао – покривају му старачку главу, преко које су многи суморни дани прелетали; али му покривају и поносно чело, као да би хтеле сакрити она два празна ока, која многи приповедају, мада у њима нема покрета, нема живота, јер седи старац је – слеп. [...] Он је дакле изнурен болесник, он је слеп, па ипак му још сува рука није малаксала. А како би? Та је рука некад а младаљачком снагом неописано вешто крстарила по редовима непријатељским, а сад да престане” (Секулић 2001: 16).

Да би повратили некадашњу славу, Срби се морају окренути непромењивом делу националног карактера, а за ауторку су то икона, мач и гусле. Кључно за њу у овој групи јесу гусле, „то оружје, та икона, та светиња народа” зато што су оне „пуне морала, истине, правде и других врлина, будио у народну заспалу клицу храбрости” (Исто: 16). Овим се показује да госпођа Секулић не жели да одбаци или уништи ни на који начин српску традицију. Њен позив за препород је само позив да се нација прилагоди новим историјским околностима, а да истовремено очува свој идентитет.

Да би се говорило и реалном српском националном карактеру код Исидоре Секулић, мора се претходно поставити питање зашто га ауторка одбацује. Она ниједном у преко двадесет есеја не даје могућност да српска нација може опстати уколико се њен карактер не прилагоди, па ипак не доводи у

питање могућност да нација, неспремна да се прилагоди, нестане: „Да пропаднемо? За нас је и то сувише рано јер и пропасти вреди само онда ако ће се пропасти као Гранада и Троја” (Секулић 2001: 32). Госпођа Секулић у есеју „Како је управо било” говори о начину на који се различити народи изборе са несрећама које су пред њима:

[...] народи, који у несрећи проживљују задње дане своје, пролазе кроз несрећу с највишим својим квалитетима; народи пак, којима је несрећа намењена па се кроз њу тек роде или развију, преживљују и савлађују несрећу најнижим својим квалитетима просте виталност (Исто: 71).

На основу есеја јасно је да ауторка као доба *задњих дана* види Косовски бој и његову суштинску улогу у српској традицији зато што у времену искушења које је наступило након њега српски народ је задобио и метафизичку раван. Највеће искушење српског народа није довело до нестанка, већ је учврстило идентитет народа. Пошто после Косовског боја није било тако великог страдања српског народа (из перспективе ауторке), Срби немају морално право да нестану пред много мањим искушењима. Ауторка оштро осуђује понашање народа за време аустријске владе у земљи, јер савремено доба је донело јачање индивидуалности, и нестанак вредности које су за њу кључне, као што су јунаштво и част. Исидора Секулић зато одбацује савременост: „Такозвана „савременост”, од које су социолози и друштво начинили божанство, не ваља ни пару” (Исто: 81). Ако се прихвати да „несавремен човек заузима став *против* савремености: док анахрон човек постоји *мимо* времена, дотле се насавремен човек ситуира унутар времена” (Ломпар 2016: 17), онда се Исидора Секулић јавља као интелектуалац који јасно бира несавременост, јер не може прихватити афирмисане вредности друштва у коме живи. Ситуација је супротна са српском нацијом, која би се у том случају открила као анахрона, прилагођена времену страдања и ратне реторике, али не савременом грађанском друштву. Зато се као главне мане реалног карактера истиче „да смо солидарнији у оном што мрзимо него у оном што волимо” (Секулић 2001: 37), да је највећа мана нације „несретна неслога Србинова” (Исто: 15), као и да „наша национална свест није цивилизована, да је проста, уска, сељачка свест с грамзивим, гладним моралом оних који нису сасвим свесни шта је боље, и нису сасвим свесни да су бољи” (Исто: 60).

Само постојање реалног и идеалног карактера, иако их ауторка на тај начин не именује, показују да се ови есеји могу одредити као идеолошка основа за препород идеје српске нације. У том препороду тежило би се прилагођавању савременом добу и грађанском друштву. Није далеко Исидора Секулић у овом захтеву од Слободана Јовановића, који тежи да замени полуинтелектуалце правим интелектуалцима. Стога, чини се да госпођа Секулић није погрешила бирајући теме за своје есеје, она је писала баш о ономе о чему је требало писати на почетку 20. века, а то је очување идентитета српске нације у времену великих промена. Потпуно се мора одбацити Скерлићев прекор госпођи Секулић да није осећала историјски тренутак и патње српског народа. Она је отишла и корак даље и дала пут којим би се српска нација морала кретати у будућности.

ЛИТЕРАТУРА

- Велер 2002: Х.У. Велер, *Национализам: историја – форме – последице*, Нови Сад: Светови.
- Вујадиновић Милинковић 1996: Д. Вујадиновић-Милинковић, *Политичке и правне теорије*, Београд: Правни факултет Универзитета у Београду.
- Гелер 1997: Е. Гелер, *Нације и национализми*, Нови Сад: Матица српска.
- Јеремић 1972: Д. Јеремић, *Исидора Секулић есејиста*, у: *Књижевна критика*, Београд: Нолит, 293-303.
- Ломпар 2016: М. Ломпар, *Похвала несавремености: есеј*, Београд: Лагуна.
- Макуљевић 2006: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- РКТ: *Речник књижевних термина*, Д. Живковић (ур.), Београд: Нолит.
- Самарџић 1990: Р. Самарџић, *Косовско опредељење; историјски огледи*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Секулић 1971: И. Секулић, *Огледи и записи*, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ.
- Секулић 2001: И. Секулић, *Записи о моме народу*, Београд: Stylos.
- Скерлић 1971: Ј. Скерлић, *Критике*, Београд: Српски књижевни гласник; Нови Сад: Матица српска.
- Требјешанин 2008: Ж. Требјешанин, *Речник психологије*, Београд: Стубови културе.
- Христић 2005: Ј. Скерлић, *Изабрани есеји*, Београд: Српски ПЕН центар.

Tamara M. Ljujić

REVIVAL OF NATIONAL CHARACTER IN THE ESSAYS BY ISIDORA SEKULIĆ

(Summary)

The paper examines the possibility of forming a national character based on the information Isidora Sekulić offers in her essays. Although the author does not use modern theories, analysis of her work revealed that many of the events which she points out play the key role in modern theories of the nation. This way leads to the conclusion that Isidora Sekulić clearly defines the ideal and the real tipe Serbian nation, and that her essays devoted to this issue are primarily tasked to hold cultural and national revival.

Мирјана Д. АРЕЖИНА*
Универзитет у Бањалуци
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

РИМИНСКА НЕВЈЕСТА У ЕСЕЈИМА ФРАНЧЕСКА ДЕ САНКТИСА И МАРКА ЦАРА

Судбина Франческе да Римини и њеног љубавника Паола из Дантеовог „Пакла” привукла је пажњу многих историчара књижевности, теоретичара књижевности и есејиста. Есеј о Франчески да Римини, између осталих, написали су Франческо де Санктис и Марко Цар. Рад ће показати по чему се разликују, а по чему су слична ова два есеја. Које ставове износи Де Санктис и како их објашњава, колико је у својим ставовима Марко Цар самосталан, а колико се пак ослања на италијанског историчара књижевности, познатог по томе што Франческу да Римини сматра првом женом модерног свијета.

Кључне ријечи: Франческо де Санктис, Марко Цар, Франческа да Римини, есеј.

Једна од најпознатијих епизода из Дантеовог „Пакла” јесте она о Франчески и Паолу, двоје љубавника, смјештених у други круг пакла. Франческо де Санктис дао је овој епизоди огромну важност, тврдећи да за многе *Божанствена комедија* представља само поменута два имена. Иронично је закључио да би се могла лијепа књига написати када би се сакупила сва „усмена и писмена мудровања” и лажни закључци о овим двијема личностима. Да би обесмислио сва та „усмена и писмена мудровања” и површне закључке, Де Санктис наводи нека од несувислих питања на која су поједини коментатори покушали да дају одговоре у вези са епизодом о Паолу и Франчески.¹

* arezina.mirjana@gmail.com

¹ Тако Фосколо на прво питање – зашто је Данте испричао са толико симпатија ову епизоду, одговара да је фирентински пјесник становао у кући Гвида Полента, Франческиног оца, те да је можда видио њену собу, а можда је и чуо од породице за тај тужни случај. Друго питање тицало се проблема зашто је пјесник бацио у сјенку гријех, а истакнуо оно што је код грешнице племенито и њежно, а одговор је пронађен у објашњењу да је то због деликатности и због захвалности јер Данте као гост у кући Франческиног оца није хтио да срамоти његову ћерку. Сљедеће питање било је зашто није споменута значајна околност, било да је историја или предање, односно свирепа превара, с обзиром на то да је млада вјеровала да се удаје за Паола, а тек ујутру поред себе видјела његовог брата, хромог Ланћота. Фосколо одговара да је то због тога што се идеално приказивање није смјело оптеретити стварним догађајима јер би нарушили његову чистоту. На питање зашто је Данте спојио двоје заљубљених у паклу, Ђингвене одговара да за тако лак гријех нису у правом смислу ни осуђени, док Фосколо каже да је њихов гријех био

Даље Де Санктис причу враћа у озбиљне оквире и савјетује нове генерације да оставе сличне преписке манастирским и кафанским доколичарима, а да се они навикавају да читају писце сами, без коментара, у директном контакту са писцима, закључујући да оно што се не разумије и не вриједи да буде схваћено, а лијепо је само оно што је јасно.

Управо, по Де Санктисовом мишљењу, једно од најљепших пјевања јесте и пјевање о Франчески баш зато што је најјасније, а његов кључан став тај је да „овој прворођеној Дантеовој ћерки” треба прићи са искључиво умјетничким осјећањем и са једином намјером да посматрамо и уживамо. Истиче да није важно како је Данте дошао до замисли о Франчески, а још мање је важно шта је пјесник мијењао или искривио у историјској традицији јер је Франческа, онаква какву ју је Данте замислио, много живља и истинитија него што би могла бити да нам је да историја. Таква Франческа је, тврди, прворођена, прва жива и права жена која се појавила на поетском хоризонту модерног доба. Да би објаснио животност Францеске, Де Санктис прави разлику између Беатриче и Францеске. Тако је Беатриче љепота, врлина, мудрост, бестјелесна и истанчана индивидуа која и не представља више индивидуу, већ тип и род, она није жена, већ женски род, Гетеово вјечито женско. Франческа је индивидуа, ослобођена сваког хетерогеног елемента, која није више појам, или тип, или персонификација, већ права и стварна личност у свој својој слободи. Ту се крије, по Де Санктисовом мишљењу, и разлог мање популарности Дантеове велике љубави у односу на Франческу јер је Беатриче род или тип, а не индивидуа, можемо да јој се дивимо, да је обожавамо, да је схватимо, да је објаснимо, али не да је волимо, она не може да буде наша преко чисто естетског уживања јер смо на одстојању од ње. За разлику од ње, Франческа је стекла огромну популарност и код многих она је једина фигура која је надживјела *Божанствену комедију*.

Де Санктис детаљно анализира Франческине особине. Она је жена, ништа друго до жена, она је идеална, али није идеал нечег другог, већ идеал саме себе, и то сасвим остварени идеал. Можда и најоригиналније изнесен став у овом есеју јесте тај када Де Санктис тврди да је Данте несвјесни Едип, који је овдје убио сфингу и потпуно освојио жену, а жену коју је тражио у рају, нашао је у паклу. „Франческа није божанско, већ људско, земаљско,

веома тежак, а самилост Бога била је већа, па је он хтио да има обзира према толикој љубави и да умањи казну допуштајући им да се воле и у паклу. Један коментатор поређење са голубовима протумачио је аргуменом да су голубови необично сладострасне животиње, док је Магалоти објаснио да је разлог што је пјесник пустио Франческу да говори тај јер су жене по природи брбљивије, а Фосколо тврди да жене када су обухваћене страшћу осјећају потребу да говоре и да дају себи одушка. Де Санктиса је, очито, највише наљутило објашњење једног фратра да Данте осјећа толику бол да му се ум губи „од сажаљења према овим рођацима” зато јер се свако сјетио да је починио сличан гријех. Сувишност бесмислених питања поткрепљује још једним примјером, који се тиче Петрарке. Наиме, наводи да је добио писмо од три ученика лица из Барија, а они су га питали зашто је Петрарка писао *Канцонијер* на италијанском, а не на латинском. Де Санктис се иронично поиграва са питањем, па каже да је пао у ружно искушење, те да је хтио младићима одговорити да је разлог писања на италијанском то што Лаура није знала латински. Међутим, како наводи, учинило му се свирепим да одговори шалом младићима који су тако озбиљно расправљали.

ломно и нежно биће, страшно, способно да греша и грешно и због тога у таквој ситуацији да су све њене моћи стављене у покрет са дубоким контрастима који рађају неодољиве емоције” (Де Санктис 1960: 62). С обзиром на то да у Франческину душу не може да уђе ниједно друго осјећање осим љубави, а та љубав приказана је као несавладива сила, италијански есејиста сматра да у овом случају имамо слабост, а не поквареност, па је, по његовим ријечима, Франческа остала тип из кога су произашла најдража створења модерне маште: ломна бића, код којих се ништа не опире и не реагује, крхки цвјетови за које је сваки дашак смртан, бића која личе сва једно на друго због заједничке природе (Исто: 62).

Епизода о Франчески, али и Де Санктисов есеј, инспирисали су српског есејисту Марка Цара да напише есеј о риминској невјести. Написао га је поводом шесте стогодишњице Дантеове смрти, а као увод за овај есеј послужила му је дубровачка књижевност. Цар почиње свој есеј износећи став да је ова књижевност највећи и најљепши украс старог Дубровника, те да је она „безмало кроз три века представљала готово целу књижевну делатност нашег народа” (Цар 1936: 119). Истиче да се под утицајем италијанске ренесансне књижевности и културе Дубровник претворио у „средиште префињене уљудности и културе”, те да су се у њему његовале наука и култура, међутим, погрешно закључује да се у старом Дубровнику књижевношћу бавила само властела. Разлог помињања дубровачке књижевности и још неких карактеристика старог Дубровника (обраћали су главну пажњу на управу и трговину, а књижевношћу су се више бавили као дилетанти, књижевност су сматрали као пријатну разоноду, стварали су углавном по љетњиковцима у близини града) Цар проналази у подразумијеваности да се Данте не може одвојити од значајног културног покрета који је створио дубровачку књижевност. И након успостављања ове везе, Цар и даље пише о ситуацији у старом Дубровнику, а не о Дантеу и о епизоди о Франчески и Паолу. Закључује да се ренесанса у Дубровнику није развијала само путем књиге и науке већ и захваљујући сталним и живим везама образованих људи са прекоморским свијетом. Тако су, сматра Цар, дубровачки госпари читали Дантеову *Божанствену комедију* са истим уживањем као они у Фиренци, њу је читала и Цвијета Зузорић, а затим износи неке податке у вези са овом чувеном дубровачком љепотицом. Мора се признати да то што је она са својим мужем „у браку провела пуних шеснаест година и ког јој смрт отрже из наручја кад је млада и лепа жена била тек прешла своју тридесет и шесту годину живота” (Цар 1936: 121) нема баш много везе са Дантеом. И остали подаци које Цар износи о Цвијети Зузорић немају везу са Дантеом и чувеном епизодом из „Пакла”, а Цар везу успоставља тако што каже да ми волимо да Зузорићеву у својим мислима гледамо како као удовица, сјећајући се своје изгубљене среће, сјетно понавља Дантеову терцину:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria

али да волимо и да је видимо како „устрепталом душом прати загрљене сенке Паола и Франческе”.

Тек након овог преопширног увода Цар прелази на саму тему и пише о познатој епизоди из Дантеовог „Пакла”, истичући да љубавна историја што се везује за ова два бесмртна лица иде у пјесничке творевине које имају то „ретко преимућство да се допадају и простим и сложеним духовима”, чак имају ту чудесну моћ да му се диве најразличитији погледи, те да човјек ту више „не разлаже: он просто саосећа и ћути”. Помиње причу која се везује за Франческу и њену удају на превару, а мотив вјенчања на превару проналази и у нашој народној пјесми „Женидба Максима Црнојевића”. Препознавање овог мотива у епској поезији и његово повезивање са позадином приче о Паолу и Франчески најзначајнији је и најоригиналнији дио Царевог есеја. Након овог препознавања препричава пето пјевање, а препричавање поткрепљује стиховима из *Пакла* које наводи и у оригиналу и у преводу. Оградио се од превода, за који каже да је безбојан, готово импровизиран, али значајно је то што износи став о превођењу *Божанствене комедије* у стиху, па тврди да о добром стиховном преводу не може бити ни говора. Франческину исповијест Цар је оцијенио као пуну ријечи у којима је „толико сетне милоште и којима као да Франческа прашта своме драгану што се због њега упропастила, те дивном женском нежношћу признаје да га још једнако воли” (Цар 1936: 125). Сматра да је Данте заобишао кривицу двоје љубавника из њиховог земног живота, а својом умјетношћу успио да нам представи као један диван примјер љубави и у животу и у смрти оно што људски закони осуђују.

Саму Франческу Марко Цар описује искључиво на основу Де Санктисових ријечи, односно оног познатог Де Санктисовог начина да Франческу опише правећи разлику у односу на Беатриче. Интересантно је да Цар онај Гетеов став „вјечито женско” наводи на њемачком језику *Das ewig Weibliche*, док Де Санктис у издању које цитира Цар² користи италијански термин *l'eterno femminile di Goethe*. Износи још један Де Санктисов став о земаљској природи Франческе, а затим га цитира. Царев превод дијелова Де Санктисовог есеја остављамо за стручне преводиоце, међутим, оно што се мора нагласити јесте чињеница да у току тог цитирања он није прецизан, преузима Де Санктисове ријечи са шесте, седме и осме стране поменутог есеја, али том приликом прескаче реченице, не наводећи то. Цитира и Де Санктисову реченицу у којој говори о трагедији жене, измијењеној хиљадама различитих случајева, али са истом основном. Као примјер наведени су књижевни ликови: Офелија, Јулија, Клара, Текла, Маргарета и Франческа (у његовом преводу Маргарета је Гретхен). Цар завршава свој есеј ставом да се ми Дантеовој Франчески не само дивимо него је и разумијемо и волимо.

Она је дивно оличење неодољиве, суверене љубавне страсти, она је као песничка креација напросто јединствена. Слушајући њено умиљато и, у својој искрености, безазлено гукање, ми се налазимо као у некој двоумици, те сами себе питамо кога имамо испред себе: да ли грешну Риминску невесту, или невину Шекспирову Јулију? (Цар 1936: 129)

² Francesco De Sanctis, *Nuovi Saggi Critici*, Napoli, 1879, стр. 5.

Ово запажање није оригинално Царево, то је упрошћен, иначе одлично објашњен Де Санктисов став о малој граници између чедности и страсти код Франческа:

Франческа ништа не крије, ништа не прикрива. Признаје са савршеном чедношћу своју љубав; нити се жали, нити се каје, нити тражи олакшавајуће околности, и не почиње да расправља против бога. – Паоло ме је заволео јер сам била лепа, и ја сам га заволела јер ми је било мило да будем вољена, и уживала сам у његовом уживању. – Такве ствари просте жене немају обичај да признају ни на ухо. Назива *летим телом* оно у које се Паоло заљубио, назива *уживањем* осећање које је још не напушта; и када јој је Паоло *сав уздрхтао* пољубио уста, свакако да његово тело није дрхтало од страха. Овде имамо праву и чисту страст, интензивну жељу пуну сладострашћа. Али уз то налазимо осећање које пречишћава и чедност што враћа девичанство; тако се у том љупком говору тешко разазнаје да ли је пред нама грешна Франческа или невина Ђулијета (Де Санктис 1960: 64).

И већ поменут Царев став да љубавна историја што се везује за ова два бесмртна лица иде у пјесничке творевине које имају то „ретко преимућство да се допадају и простим и сложеним духовима” (Цар 1936: 122) није оригиналан. Преузет је од Де Санктиса, који је написао да је Франческа стекла огромну популарност и код мање културних народа, те да је код многих једина фигура која је надживјела *Божанствену комедију*.

Есеј Марка Цара разликује се од Де Санктисовог по једној битној особини. Де Санктис пише о Паолу, док га Цар не спомиње. Паоло, по Де Санктисовом мишљењу, није човјек:

[...] мушкарац који би требало да буде антитеза и да успостави неки дуализам. Франческа испуњава собом целу сцену. Паоло је неми израз Франчески; он је струна која треперењем изражава оно што реч казује; покрет који прати глас; једно говори, друго плаче; плач једнога је реч другога; то су два голуба које носи иста жеља, тако да када их испрва чујемо, не знамо који од њих говори а који ћути, и у толикој сличности готово нам се чини да из обоје излази исти глас (Де Санктис 1960: 68).

Такође, за разлику од Цара, Де Санктис даје одговор и на питање зашто је пјесник учинио нераздвајним ова два срца, зашто је од два начинио једно, те зашто љубав живи када је умрла нада. По његовом мишљењу њих двоје се вјечно воле управо зато што су осуђени; „јер док је у рају земаљско уздигнуто до божанског, у паклу земаљско остаје вечито и непромењиво; јер у Дантеовом паклу грешници задржавају исте страсти, и због тога су огрезли у греху и осуђени” (Де Санктис 1960: 68).

Ова два есеја разликују се у још једној битној особини: тумачењу гријеха. Де Санктис тврди да у епизоди о Франчески и Паолу нема ниједне и најмање појединости на којој није написано гријех, а да је између тренутка када се Франческа заљубила и њене смрти протекла цијела једна историја, историја љубави и гријеха. Сматра да је гријех највиши патос трагедије, јер ова противрјечност љубави није убачена споља, она је у самој души заљубљених. Даје одлично објашњење да је љубав без противрјечности аркадска проза, Дафне и Клое. Јер када противрјечност произилази из акциденталних препрека (породични разлози, политичка мржња), заљубљени су свјесни да је право на њиховој страни и боре се против препрека постављених ван њихове свијести. Међутим, с обзиром на то да је гријех бескрајан као и љубав, ово

тумачење завршава кључном реченицом да ако се уништи свијест о гријеху, уништиће се Франческа да Римини, коју је Ауербах, између осталих, сврстао у „племените проклетнике” (1968: 201). Банализујући цијели еп, Цар се ве-зује за кажњавање гријеха и закључује да је „тима што је своја песничка чеда страпа у пакао” пјесник учинио знатан уступак моралу свог времена и наређењима своје цркве. Али, по Царевом мишљењу, Данте је у души осјетио како онај ко је много волио има право да му се много и опрости, те је на пакао осуђене грешнике спојио у вјечности. У пакленим мукама могу се тјешити тиме што су заувјек здружени.

На почетку есеја Де Санктис је дао важност цијелој епизоди о Паолу и Франчески, док је на крају она усмјерена на Франческу, па је истакнуто да италијанска поезија није имала много среће у приказивању жене, те да је Франческа једина, усамљена јер из толико лирских пјесама није произашла ни једна једина жива жена.

Де Санктисов есеј много је свеобухватнији, детаљнији и исцрпнији. Есеј Марка Цара више је општи, без детаљне анализе Франческиног лика, а анализа се свела на цитирање Де Санктиса. Ипак, похвално је да је шестогодишњица смрти великог италијанског пјесника Дантеа и на овај начин обиљежена у српској књижевности, а Марко Цар је најзахвалнији што је писано тим поводом.

ЛИТЕРАТУРА

- Ауербах 1968: Е. Ауербах, *Мимезис – Приказивање стварности у западној књижевности*, Београд: Нолит.
 Де Санктис 1879: F. De Sanctis, *Nuovi Saggi Critici*, Napoli.
 Де Санктис 1960: F. De Sanktis, *Kritički eseji*, Beograd: Kultura.
 Цар 1936: М. Цар, *Есеји*, Београд: Српска књижевна задруга.

Mirjana D. Arežina

FRANCESKA DA RIMINI IN ESSAYS OF FRANCESCO DE SANCTIS AND MARKO CAR

(Summary)

The fate of Francesca da Rimini and her lover Paolo from Dante's *Divine Comedy* has drawn attention of many historians of literature, theoreticians of literature and essayists. Among others, Francesco de Sanctis and Marko Car have written essays on Francesca da Rimini. This paper will show similarities and differences between the two essays and try to answer these questions: which views does de Sanctis express and explain, to what extent is Marko Car independent and how much does he rely on Italian historian of literature, known by his notion that Francesca da Rimini is the first woman of the modern world.

Предраг М. ЈАШОВИЋ*
Државни универзитет у Новом Пазару
Департаман за филолошке науке

Оригинални научни рад
Примљен: 05. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

МАРКО ЦАР, КА ТЕОРИЈСКОЈ И ЖАНРОВСКОЈ ДЕФИНИЦИЈИ ЕСЕЈА

Марко Цар (1856–1953) је већ по дужини живота занимљив. Он је, како истиче П. Палавистра, књижевну каријеру започео нешто старији од В. Илића, а завршио ју је као савременик В. Попе и М. Павловића. Мишљења смо да, поред тога што је дужина његовог живота допринела богатом књижевнокритичком опусу, услед мењања стваралачких и аксиолошких погледа на књижевност, припомогла је и да он буде препуштен забору као књижевни критичар.

У раду тежимо да сагледамо колико је Марко Цар, поред, рецимо, И. Секулић и Б. Лазаревића, допринео развоју есејистике и утврђивању овог жанра у српској књижевности. То омогућава његова књига *Есеји* (1936) у којој је поделом садржине на три дела показао стваралачку тежњу да теоријски одреди жанр есеја и да га прикаже у неким од његових основних манифестационих облика, не по тематици, колико према начину захватања проблема. Занимљиво је да у неколико есеја, интровертним сагледавањем сопственог креативног чина, истиче сврсисходност саме есејистике. Зато ова књига представља и аутопоетичку књигу, која не уводи само у стваралачки поступак овог књижевног критичара, већ и у основе његовог аксиолошког система. Стога сматрамо да је ова књига кључна за разумевање књижевнокритичког рада Марка Цара у целини.

Кључне речи: Марко Цар, есеј, књижевна критика, жанр.

Марко Цар (1859–1953) је један од оних књижевних критичара који је дао значајан допринос укупном развоју књижевне критике у српској књижевности, а који су данас остали скрајнути. О њима се ретко говори, још ређе пише. Марко Цар није унео преврат у књижевну критику. Он није био творац методе или аксиолошких мерила; припадао је плејади књижевних критичара који су деловали у оквирима књижевнокритичког доба које се одређује као Скерлићево. Према томе се и одређују донети његових књижевнокритичких ставова и вредносних оцена. Стварао је књижевну критику и есејистику, што је, рекли бисмо од превасходног значаја, раме уз раме са Јашом Продано-

* pjasovic@gmail.com

вићем, Слободаном Јовановићем, Миланом Гролом, Васом Стајићем, Владимиром Ћоровићем и другима.

Чини се да су у историји српске књижевности остала подељена мишљења о његовом значају и раду, а да његово дело није ни изблиза сагледано у целини. Ми ћемо у овом нашем раду тежити да покажемо значај књижевно-критичког рада овог књижевног критичара, како у области књижевне критике, тако и у области стварања есеја као књижевног жанра.

Већ *Историјом српске књижевне критике* (2008) Предрага Палавестре, Марко Цар бива потврђен као књижевнокритичка чињеница у српској науци о књижевности. Кроз књижевну историју о Цару, као књижевном критичару, пратимо супротстављене оцене и ставове. У својој актуелности он је био признат и познат. Већ за то време је био толико заслужан да се својим књижевнокритичким радовима нашао у првој *Антологији српске критике* (1929), коју је сачинио Љубомир Петровић, а Цара поставио одмах уз најзначајнија имена као што су: Вук Стефановић, Светислав Вуловић, Слободан Јовановић, Милан Грол, Светозар Марковић, Љубомир Недић, Андра Николић, Богдан Поповић, Павле Поповић, Јован Скерлић. То потврђује да Марко Цар у својој актуелности није био маргинална фигура, нити је као књижевни критичар залутао у памћење историје српске књижевности. Међутим, иако је Цару Љубомир Петровић дао, рекли бисмо, чак, почасно место, јер га је у антологију уврстио радом о Његошу, Царев стил овако оцењује: „Његов стил има две крупне мане: велики број покрајинских, и још већи и непотребнији број страних речи” (Петровић 1929: 93). Дакле, Марко Цар је истицан и поштован, али није само хваљен нити су му грешке праштане.

У првој историји нове српске књижевности, Јован Скерлић не изоставља Марка Цара. Истиче га као свог савременика. Сматра да је од значаја што је Марко Цар наставио да се бави праћењем и тумачењем стране књижевности, што је пре њега радио Светомир Николајевић. Сматра да је белетристику стварао са познавањем књижевног заната, али без књижевног талента (Скерлић 1953: 418). Његов књижевнокритички рад оцењује овако:

Где је реч о страним писцима, Цар је без оригиналности и често се дословце ослања на оно што су други писали. Много је бољи, самосталнији и кориснији када пише о домаћим писцима, нарочито о далматинским писцима новог доба. Иначе, књижевно образован, жива духа, лак на писању, он је умео да буде занимљив и да стече читаоце (Скерлић 1953: 418).

Као и у случају многих других писаца и ова се Скерлићева оцена доста дуго скоро преписивала. Тако у јединој потпунијој историји српске књижевности, од оне Скерлићеве, Јован Деретић овако оцењује Цара:

[...] највише је радио на есеју из страних књижевности [...] Био је аматер, на старински начин одушевљен књижевношћу, без дубине изворности, просветитељ и популаризатор који је утицао на књижевно образовање читалаца, на подстицање њиховог занимања за стране и домаће писце (Деретић 1983: 439).

Предраг Палавестра је дао једну обухватнију оцену књижевнокритичког рада Марка Цара, добрим делом се руководио оценом коју је раније дао

Драгиша Витошевић. Палавестра истиче да је, можда и због дужине живота, Марко Цар био усамљена појава у српској књижевној критици, јер је почео као савременик Војислава Илића, а завршавао је као савременик Васка Попе и Миодрага Павловића.

Човек отвореног и радозналост духа, космополита и естета лепе културе и господственог држања, приповедач, есејиста и путописац који цени класичну лепоту, Цар је био критичар грејан просветитељским жаром, љубављу према књизи и лепој речи, добрим намерама и књижевним симпатијама, али без довољно система и истрајности у уверењима (2008: 205).

Неистрајност му се често спочитавала јер је у време превласти реалистичког правца у књижевности истицао умереност и значај лепоте у књижевности нагињући ка естетизму генерација које долазе. После Првог светског рата, потпуно супротно очекивањима, он се окренуо против авангардних песника и нападао их је где год је стигао. Што је у неку руку разумљиво, јер је суштински припадао Скерлићевој епохи књижевног укуса, вредновања и поимања књижевних чињеница. Да је поступио другачије, сигурно не би изневерио очекивања књижевних историчара, али би изневерио себе.

Најобухватније је рад Марка Цара обрадио Драгиша Витошевић у капиталној едицији *Српска књижевна критика* у 25 књига у књизи 10, коју је Витошевић насловио као *Критика у Скерлићево доба*, у предговору књизи највише простора даје Марку Цару. Мада неприметно, али је Цар, сматрамо не случајно, заступљен највећим бројем радова. Сврстава га у најстарији нараштај српске „нове критике” уз Љубомира Недића и Богдана Поповића (Витошевић 1975: 9). Витошевић истиче Цара као посебног ствараоца за време у коме је историјски ситуиран његов рад: „на први поглед скоро сви ’прави’ критичари (јер сем Цара, нису били ни песници ни приповедачи ни слично), они су још много што друго, и чак понајпре то друго, тако да им критичарски рад (изузимајући опет Цара) изгледа увелико узгредан” (Витошевић 1975: 8).

Марко Цар је први представио Иполита Тена (Исто: 28), залагао се за ослобођење књижевности од романтике (Исто: 30), критика је била вид ослобођења људске мисли, већ у раду о Кардучију Цар се противи душевном ропству (Исто: 25), залаже се за висока мерила у књижевној критици, а сам постаје жртва сопственог залагања (Исто: 31–32), јер га први напада Скерлић због неоригиналности и у томе му се придружује Бранко Лазаревић.

Значајно је да се Марко Цар први, још 1902. године, залагао за објављивање антологије српске књижевне критике. Таква антологија ће се појавити двадесет и седам година касније из пера Љубомира Петровића, па потом двадесет и девет година из пера Зорана Мишића, па онда антологијски избор чувене едиције *Српска књижевна критика* у 25 књига, која је обухватила сваког вреднијег књижевног критичара. Све ове побројане чињенице говоре да ангажовање Марка Цара није никако маргинално.

Често се Цару замерало да је несистематичан, недоследан и поводљив. Витошевић као пример за то наводи Царево признање да није читао Змајеву дечју поезију, али је веровао другима да је добра. Витошевић пише: „Најзад, он ће једном искрено пружити пример овог повођења за општим мишљењем,

причајући како је Змајево дечје песништво, као и сви, уважавао – а да га није ни читао!” (Витошевић 1975: 47).

Значајно је овде видети шта је тачно написао Марко Цар. Цар пише:

И нек ми буде просто да на овом месту признам једну своју велику грешку. Има већ двадесетак, а ваљда и више година, како овда-онда наилазим на Змајеве дечје песме, а на штету и срамоту своју, морам исповедити да сам ретко када коју читао. Пристајући прећутно уз опште мишљење о њима, ја сам те песме уважавао, а да им, тако рећи, не знајох честито ни садржине. Илустрована антологија Змајовиних дечијих песама, коју је ту скоро издала Српска књижевна задруга у редакцији Г. Милана Шевића, била је за мене, дакле читаво једно откриће. А имао сам шта открити! (Цар 1936: 99–100).

Овај цитат недвосмислено показује Цареву искреност, али и веру у туђе мишљење. Он верује књижевним критичарима и онима који тврде да је нешто добро, иако то што препоручују, сам није прочитао. Ту нема ни говора о поводљивости, већ је реч о поверењу. То показује да је Цару књижевна критика била мера вредности. Цитат показује и да је он прочитао Змајеву поезију за децу. Ту бисмо истакли да је ово један од значајнијих есеја о књижевности за децу. Прво, јер прави пресек о деци у поезији од антике преко ренесансне књижевности све до књижевности XIX века; друго, јер је ово први рад после Шевићеве антологије, у којем се промишља религиозна поезија Јована Јовановића Змаја. Уз то је ово један од првих радова који говори о жанру молитве у уметничкој поезији, а сигурно је, уз Милана Шевића први рад који говори о жанру молитве у Змајевој поезији. Цар је апострофирао песме „Молитва мале Данице” и „Јато звезда”, које ће касније, нарочито крајем прошлог века, бити често истицане као песме од изванредног религиозног значаја (Јашовић 2016). Иако Цар није оправдавао религиозну тенденциозност поезије, нарочито у школству, веровао је да у одсудним тренуцима обесправљеног човека, може помоћи само вера у бога.

Поводом тога истиче:

[...] чак и онда, кад је песникова тежња за катехизацијом и сувише прозирна, као на пр. у песми *Јато звезда* [...] чак ни у том случају ми не можемо да песнику пребацујемо његов поучни смер; јер ма колико да се неко осећа 'лаички настројен' и да се начелно буну против религиозне наставе, он ипак добро зна да кад човека у невољи сав свет остави, и кад бедник нема више ништа да очекује од људске правде, њему још само остаје да дигне очи к небу (Цар 1936: 103).

Успех Змајеве дечје поезије и њен квалитет долази отуда што је пише:

[...] ретким психолошким разумевањем, језиком простим, па ипак зато, или можда управо зато, поетичним, наш је песник проучавао и опевао тежње и нагоне дечје душе, и настојао да све то упућује на добро. Песник по инстинкту, он је најбољи део свог талента и најчистији део своје душе ставио у службу српске дече, коју је пратио и сликао у свим тренуцима њиховог инфатилног живота (Цар 1936: 103–104).

Због оваквих радова и оцена, Витошевић је могао несметано закључити: „У своје доба, пак, ако најчешће и није био дубок и блистав, он је често умео бити пријатан и скоро увек – користан” (Витошевић 1975: 51). Смаграмо да је корисност Марка Цара за науку о књижевности била вишеструка, јер је

он међу првима направио јасну диференцијацију између есеја и књижевне критике. Као што је познато, Марко Цар није творац есеја,¹ није ни први садржину своје књиге одредио насловом *есеји*. Пре њега су то урадили Светислав Стефановић (*Есеји из енглеске књижевности*, 1907; *Портрети и есеји*, 1931), Крста Цицварић (*Критички есеји*, 1912), Милорад В. Јеремић (*Есеји из школске политике*, 1914), Антон Густав Матош (*Фелтони и есеји*, 1917), Петар Одавић (*Есеји*, 1925) и Јулка Ђурђевић Хлапец (*Студије и есеји о феминизму*, 1935), међутим, Марко Цар је, колико је нама познато, први у оквиру своје књиге *Есеји* (1936) конкретизовао жанр есеја, тако што га је јасно одвојио од књижевне критике пишући „Есеј о 'есеју'”.

У „Есеју о 'есеју'”, Марко Цар је, рецимо, за разлику од Исидоре Секулић, која је много допринела развоју есеја у српској књижевности у XX веку, а при томе није „разрадила проблематику есеја” (Леовац 1986: 121), целокупан свој, рекли бисмо, мисаони потенцијал усмерио ка одговору на питање: Шта је есеј? Што се самог појма тиче, Цар није улазио у етимологију, нити је тражио извесна генеалогска упоришта овог појма у књижевној традицији. Он је кренуо од једне књижевне појаве у Енглеској коју је намерио да опише и да је представи својој читалачкој публици. Сам његов тон док објашњава сврсисходност есеја чини се бојажљивим, као да је Цар био уверења да је сам есеј далеко од припростог укуса наше читалачке публике. Незаинтересованост за есеј Цар проналази у друштвеним приликама и степену образованости:

Можда би узрок томе јако запажљивом недостатку код нас требало потражити, на првом месту, у нашим још доста скромним друштвеним и културним приликама. Есејистичка литература, као специјалан род, претпоставља и код писца и код публике један ступањ образованости и укуса, до ког ми, у опште говорећи, нисмо још допрли (Цар 1936: 9).

Незаинтересованости за жанр есеја, према Цару, доприноси и састав књижевне публике, њена информисаност и укус:

Публика се код нас, на крају крајева, састоји из једне мале, на страним литературама васпитане елите, и гомиле обичних читалаца. Чији укус и чије знање стоји на нивоу обичне репортаже у политичким новинама. Међутим, док мали број елитних читалаца може да своје умне и естетичке потребе подмирује читањем страних писаца, ширу публику треба-

¹ Иако је Доситеј Обрадовић (1739–1811) од почетка нагињао, како поучавању тако и есеју („Писмо Харалампију”, „Прво реци, па гледај те утеци”, „Не кај се добро чинићи”, делови *Собранија и Мезимца*, као и делови из *Живота*), није „признат као творац српског есеја” (Деретић 1997: 175), што Доситеј у суштини јесте, јер је он аутор моралних есеја, аутобиографских есеја, есеја-епистола. Доситеј је есеј назвао према српском језику тога времена *наравоучителне вешти*, иако је знао за оригинални назив, који је, рецимо, преводио са *опити*. Истицања је вредно, да поред тога што сматрамо да Доситеј јесте творац модерног, новог, секуларног есеја у српској књижевности, сам есеј као форма није апсолутна новина, јер му генетичко исходиште проналазимо у средњовековним формама *поученијима* (Трифунковић 1990: 264–271) и *посланијима* (Исто: 273), а Доситеј се са њима упознао док је читао црквену лектуру. Тако Деретићев закључак да Доситејева наравоученија треба довести у везу са поученијима, а писма-расправе и аутобиграфске есеја са посланијима, само још једном доказује да се један стваралац може разумети како у контексту књижевне традиције из које је проистекао и у којој се формирао, тако и из друштвено-стваралачког контекста актуелности самог аутора.

ло би васпитавати, нудећи јој стално духовну храну изабрану по квалитету, а одличну по форми (Цар 1936: 9).

Ова два цитата су важна јер доказују да неколико значајних појмова из области науке о књижевности јесу били присутни као научна апаратура у првој половини XX века. Прво, књижевно стваралаштво је третирано као јединство *текста* и *контекста*, с тим што је текст био подређен контексту. Друго, у књижевно-теоријској концепцији Марка Цара, присутни су *писац*, *дело* и *публика*. У његовој концепцији и писац и публика су пасивни чланови на које треба извршити извесне утицаје. Није самостално ни дело пошто, пре свега, зависи од друштва у којем настаје. То доказује да је Марко Цар био ближи позитивистичкој концепцији Јована Скерлића, но естетизму Богдана Поповића.

Марко Цар есеј назива „књижевни род”, а не књижевна врста, што је уже од књижевног рода. Сматрамо да ово неразликовање између књижевног рода и врсте није резултат стања у теорији књижевности код Срба, јер су српски књижевни теоретичари углавном баштинили западноевропска, пре свих немачка књижевна достигнућа, као и све балканске књижевности, а као што је познато, они су разликовали родове и врсте још у XVIII, посебно у XIX веку. Миливој Солар за употребу појма *књижевног рода* истиче да се „у hrvatskom nazivlju nerijetko rabi i za književnu vrstu” (Солар 2012: 390) и да је таква ситуација била чешћа у прошлости. С обзиром на то да је Цар далматинског порекла и да је књижевно васпитаван на примеру италијанске књижевности и живео је у Задру од 1884. до окупације Задра од стране Италијана 1919. године, када је прешао у Београд, где је живео све до смрти 1953. године, можемо закључити да је нешто од теоријског наслеђа са тог поднебља (хрватског) могло остати присутно код њега и пошто је прешао у Београд.

Од значаја је да инсистирајући на књижевном укусу, који се, према њему, не изграђује радом већ се дидактички ствара, Марко Цар непосредно доказује да је естетизам, који је у српску књижевност увео Богдан Поповић, присутан и да је постао један од елементарних захтева књижевних критичара и тежњи писаца лепе књижевности.

Док је Исидора Секулић сматрала да је „есеј лично мишљење” (Секулић 1985: 401), Цар је сматрао да је есеј „компромисна литература” (1936: 7), али не у односу на аутора, или читаоца, већ у односу на садржину есеја, јер је есеј „нешто између елегантне конференсе и опсежне, исцрпне научне расправе” (Цар 1936: 7). Није ништа другачије одређиван есеј ни на плану науке, Милош Илић, рецимо, есеј одређује као „немирну форму” (Илић 1996: 56). То говори да је есеј, као жанр флексибилан, жанровски поливалентан, дефиницијски га није лако обухватити, али је суштински неопходан, како у области имагинативног, тако и у области научног стваралаштва.

Садржину есеја Цар је одређивао и у односу на објекат промишљања, па констатује: „Књижевни есеј то је, укратко казано, напис који нема амбицију да извесан предмет, извесну грађу савлада до краја, а то значи свестрано и исцрпно” (Цар 1936: 9), или: „књижевни есеј није расправа којом се иде затим да се извесан предмет опширно третира и до краја исцрпе” (Исто: 11).

Шездесет година касније, Милош Илић овако одређује есеј: „то је форма у којој долази до изражаја зрелост тренутка да се поставе извесна питања када још није зрела ситуација да се дају дефинитивнији и коначни одговори на та постављена питања” (Илић 1996: 57). Дакле, дефиниција се само стилизовала, а суштински, стваралачко, теоријско и епистемолошко искуство јој ништа није додало нити одузело. Мишљења смо да је Царев закључак да је од есенцијалног значаја за есеј да је „уметничке природе” (Цар 1936: 14), најтачнија дефиниција есеја, јер управо таква есенцијална природа есеја доприноси да он избегава ограничености дефиниција.

Тиме што је Марко Цар у књизи *Есеји*, одмах иза уводног „Есеја о ’есеју”² дао дао рад о књижевној критици „Књижевност и критика”, он је направио јасну диференцијацију између есеја и књижевне критике, сматрајући да је књижевна критика значајан „књижевни род” који може бити „књижевнији од свих књижевних родова, зато што је она литератури оно, што је литература животу” (Исто: 24).

Док о есеју пише благонаклоно, са бојазни да случајно не одбије читаоце и будуће ствараоце од есеја, о критици пише снажно, провокативно и отворено. Сматра да никад није било горег писања до у његовој актуелности, те стога критика мора преузимати улогу „овчарског пса” (Исто: 18), али то мора са мером, јер не сме „клице истинског талента да убије у заметку” (Исто: 21). Зато „велики критичари представљају [...] *литерарну савест*”² (Исто: 24).

Критика мора да „узме у заштиту речник” (Исто: 19) и мора да иде „под руку са домаћом литературом и да је потпуно свесна њених почетака и данашњег ступња њеног развитака, пошто једино тако може да се одржи потребна веза између минулих времена и надолазећих нараштаја” (Исто: 19). Овај цитат доказује да је свест о *књижевној традицији* Томаса С. Елиота, увелико била усвојена у књижевном мишљењу уопште. Значајно је промишљање књижевне традиције експлицирао садржајем есеја 1919. године, а да је временом постало парадигма а *rigori* без које је данас немогуће разумети књижевност и књижевно стваралаштво.

Суштина књижевне критике према Цару није само да суди, нити књижевници треба да се боје ње, већ треба да се остварују у синестетичком прегнућу стварања уметнине, ако критици постане циљ само критиковање и ако само собом представља сврсисходност сви „јој поричу смисао и утицај на писце и читалачку публику” (Исто: 23). Сматра да критика није ту само да суди и пресуђује, већ „је дужна да своје пресуде образлаже” (Исто: 25). Права књижевна критика је кад своје пресуде и ставове може јасно и прецизно да саопшти.

Оваквим одређењем књижевне критике у односу на есеј, Марко Цар је показао да у његовом концепту поимања књижевности постоји јасно разграничење између онога што се ствара под обавезом тачности (књижевна критика) и онога што се ствара са стваралачком тежњом ка лепом (есеј). Поред појмова есеја и књижевне критике постоји низ појмова (класично, лите-

² Подвукао М. Цар.

рарна уметност, поезија, укус и лепо) који су промишљани у овој књизи и представљају Царев концепт разумевања књижевног стваралаштва. Можемо закључити да се Марку Цару, без обзира на стилске недостатке, често коришћењу готових, туђих оцена, ипак треба враћати. Тим пре, уколико знамо да је иза себе оставио тринаест књига есеја, огледа и критика, пет књига путописа и три књиге приповедака, које нису увек на висини његових естетичких захтева, било у есеју или критици, али га представљају као једног комплетног ствараоца који је стварао са јасно постављеним циљем који се огледао у несечичној, искреној тежњи ка стварању лепог.

ИЗВОРИ

Цар 1936: М. Цар, *Есеји*, Београд: СКЗ.

ЛИТЕРАТУРА

- Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Књижевна критика у Скерлићево доба*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Илић 1996: М. Илић, *Научно истраживање*, Београд: Филолошки факултет.
- Јашовић 2016: П. Јашовић, Религиозност у поезији за децу Јована Јовановића Змаја, *Детињство*, год. XLII, бр. 2, стр. 54–63.
- Леовац 1986: С. Леовац, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, Београд: Југославија публик „Вук Карџић”.
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 1929: Љ. Петровић, *Антологија српске критике*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Секулић 1985: И. Секулић, *Сабрана дела књ. 4. Из домаћих књижевности I*, Београд: Југославија публик „Вук Карџић”.
- Скерлић 1953: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Рад.
- Солар 2012: М. Солар, *Теорија књижевности са речником књижевног називља*, Београд: Службени гласник.
- Трифунуовић 1990: Ђ. Трифунуовић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.

Predrag M. Jašović

MARKO CAR, ONTO THEORETICAL AND GENRE DEFINITION OF AN ESSAY

(Summary)

The analysis of the book *Essays* (1936) shows how the work of M. Car essays contributed to the development and determination of this genre in Serbian literature. Dividing the content of the book into three parts showed a creative desire to theoretically determine the genre of the essay, and showing it in some of its basic manifestational forms, not by subject, but instead by the abstraction of the problem. It is interesting that in several essays, by introverted reviewing of their own creative act, self-reliance appears in same essay. Therefore, this book represents the auto-poetic book, which not only introduces the creative process of literary critics, but also the basics of its axiological system. Therefore, we believe that this book is the key to understanding the literary-critical work of Mark Car as a whole. Marko Car is demonstrated in his understanding of the concept of literature, there is a clear demarcation between what is created by the obligation of accuracy (literary criticism) and what is created with the creative aspiration to beauty.

Валерија Б. ЈАНИЋИЈЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

НАСТАВА КЊИЖЕВНОСТИ У ЕСЕЈИМА БОГДАНА ПОПОВИЋА

Промишљања Богдана Поповића о теоријским основама наставе књижевности, о којима се до сада мало говорило, основни су предмет овога рада. Она су и данас веома подстицајна, јер долазе од теоретичара који је проучавање и предавање књижевности сматрао јединственим процесом. Богдан Поповић је био свестан да су начелни ставови тек полазиште добре наставе, а да нема добре наставе без доброг читања и разумевања књижевног текста. Зато су његови чувени есеји „О књижевности”, „О васпитању укуса” и „Теорија *реда-по-ред*” у подједнакој мери и књижевнаучни и методички. У времену када се методика конституише као самосвојна дисциплина, Поповићев текст поново потврђује став о јединству књижевног знања, наставе и васпитања.

Кључне речи: настава књижевности, методика наставе књижевности, васпитање укуса, теорија *реда-по-ред*.

I

Педагошки значај Богдана Поповића не само да је велики већ је и одавно примећен у нашој науци о књижевности. О њему као педагогу и методичару између осталих су говорили и писали Милан Кашанин, Слободан Јовановић, Иво Тартаља, Милија Николић. Дајући Поповићев портрет у књизи *Судбине и људи*, Кашанин ће, обухватајући у једној реченици читаву његову делатност, нагласити управо ову Поповићеву страну:

Ни у чему неодређен, Богдан Поповић је и као уредник, и као писац, и као наставник, био потпун. [...] Како се у српској књижевности писало и пише, нама је не само био и остао потребан педагошки оријентисани Богдан Поповић, него ће нам бити потребан увек, и не један (Кашанин 1968: 280).

* valerija.janicijevic@uf.bg.ac.rs

Данас је потреба за оваквим Богданом Поповићем још већа. У времену наглашених специјалистичких усмерења и, сходно томе, заснивању методике као засебне науке, „педагошки оријентисан” Богдан Поповић је само други начин именовања за мислиоца који не раздваја своју научну, наставну и етичку делатност, чврсто убеђеног у своју мисију и улогу професије којом се бави. Зато што је Богдан Поповић, уз сву скепсу модерног интелектуалца, дубоко веровао у моћ и деловање књижевности. Има у томе утицаја времена у којем је живео, напора да се религија надомести другим, најпре етичким вредностима, али у истој мери и супротстављања природним наукама, које су у једном периоду и код нас (на пример деловањем Светозара Марковића) имале амбицију да потисну сва друга виђења, све што не може бити од непосредне користи.

Као књижевни теоретичар и естетичар, који је знатан део својих напора уложио да књижевност одбрани од свођења на логику природних наука и на узрочно-последична објашњења Иполита Тена, Богдан Поповић је имао велику веру у моћ књижевности, управо због њене сложене природе. Исказано на другачији начин, његово разликовање природних и друштвених наука у много чему је слично Дилтајевом разликовању *објашњења* и *разумевања* (насталом крајем 19. века, а које ће постати шире познато неку деценију касније). По много чему је био убеђен да је у време када „просвета потискује и истискује теолошку религију” управо књижевност, између осталих човечких делатности, најпогоднија да је замени. Поготово када је, за разлику од претходних времена, доступна готово свакоме:

Што је пре била својина неколико мандарина, данас постаје општа људска имовина. Тако не само идејама и садржајем својим, но и својим домаћајем, она постаје све подобнија да послужи као једно од моћних васпитних средстава наших (Поповић 2001а: 12).

Разматрајући улогу књижевности, Богдан Поповић је увек имао на уму њено, условно речено, уже и шире деловање. Уже се огледало у развоју естетског промишљања књижевности и уметничких дела, а шире у моралном васпитању, које обухвата целог човека: „Но књижевност би очевидно било погрешно сматрати само као средство за васпитање или као студију; далеко од тога. Њена поетска, идеална, осећајна страна, исто су нам тако потребне” (Поповић 2001а: 9).

По свему судећи, поготово ако у први план ставимо одређење „исто су нам тако потребне”, тешко је закључити да Богдан Поповић наглашено раздваја естетичку и васпитну улогу књижевности. Нарочито ако пасус из којег је извод узет, а у којем аутор и естетичку улогу узима у једном специфичном виду, прочитамо до краја. Из истих је разлога појам *књижевност* код Богдана Поповића унеколико шири него у уобичајеном значењу, бар утолико што је писце моралисте и темељне књиге које књижевност промишљају сматрао књижевним.¹

¹ О односу Богдана Поповића према писцима моралистима видети Јовановић 2001: 340–343.

О односу естетских и практичних циљева видети више у студији Алексић 2014, посебно на страницама 28–35.

Наравно да је Поповић сматрао да само уметнички вредна дела могу да имају васпитну улогу, тако да ово његово нераздвајање, његово *исто тако* делује сасвим логично. То се, ако је дозвољено приметити, види и у његовом стилу. Аналитичан, одмерен, прецизан, један од утемељивача и најбољих представника београдског стила, он је себи допуштао и песничке узлете који су и сами постајали књижевни, у најужем смислу те речи:

Замислите, господо, у једној горостасној визији, човечанство на нашој земљи, кроз простор и кроз векове, онај огромни мравињак људски, са миријадама својих душа прилепљених за земљу, како гамиже и путује непрекидно, без одмора, у бескрајној и широкој поворци, од постанка до данас – све што су ти људи осећали, мислили, говорили, трпели, покушавали, текли – њихове наде, радости, печали, мудрост, све њихово искуство, дакле оно што је за нас, који смо оно што су и они били, најважније – све се то налази као свод у великој Библији човечанства, у његовој Књижевности (Поповић 2001а: 6).

Књижевност је, читамо у овом наводу, велика колективна меморија, која је премрежила читав земаљски простор и сва времена, чувајући мисли, осећања, надања претходних времена. Називајући је *великом Библијом човечанства*, он је не само истакао њену непроцењиву вредност него још једном исказао уверење о улози књижевности након опадања утицаја религије. Приступао јој је као недељивој целини, остављајући по страни језичке, националне и временске поделе. Наглашавао је да књижевност (пишући је великим почетним словом) богати наше искуство, снажи емоције, усмерава нас у поступањима, чини да се усавршавамо, сазревамо и постајемо бољи но што јесмо. Да од свих особина човекових посебно гради и снажи осетљивост и моћ симпатије, односно емпатију. Она је, по Богдану Поповићу, врхунска особина – изузетна јер побеђује себичну, саможиву и нагонску природу човекову, стварајући културног, цивилизованог и осећајног човека:

Књижевност уопште васпитава људску осетљивост том својом осећајном страном. Услуга једна, господо, од неоцењиве вредности. Данас, код многих људи, осетљивост, моћ симпатије, нису још довољно развијене; хоћу да кажем да још нису дошле до степена на коме дају сву корист која се од њих може ишчекивати. У свакидашњем животу, који је пун борбе, пун себичности и немилостивог такмичења, човек нема увек прилике да негује увек своје срце, нежна осећања и симпатичне емоције. [...] Међутим, то су особине које на крају треба да превладају; ако ишта, оне има да реше данашње дисонанце у хармоничан акорд, и да донесу са собом културу, цивилизацију [...] Отуда све што помаже да се те особине одгаје и појачају важно је више свега; и књижевност на једном од првих места (Поповић 2001а: 8).

Велико је Поповићево поверење у књижевност. Можда је само из научничких обзира рекао да је „књижевност на једном од првих места”; она је код њега без сумње на првом месту. У овој вери био је садржан још један од његових основних ставова: да само знање без васпитања не може да доведе до стварања човека за каквим је жудео и ка којем је управљао целокупно своје деловање. Можда је најбоље то осетио Слободан Јовановић, аутор једног од најзначајнијих текстова о Богдану Поповићу, када је написао: „Међу нашим студентима на страни, он је једини налазио да није доста ’обогатити се знањем’, него треба још примити погледе и навике модерног културног човека, – другим речима, извршити своје преваспитавање” (Јовановић 2001:

346). По свему судећи, у овој реченици Слободана Јовановића крије се зачетак његовог чувеног текста „Шта је полуинтелектуалац” и чврстог уверења да школа која даје само знање може да ствара рђаве људе: „Школа која се ограничава на давање знања, без упоредног васпитања карактера, није у стању да спречи појаву таквог друштвеног типа као што је полуинтелектуалац” (Јовановић 1991: 572). Зато је Слободан Јовановић често и добро писао о књижевности, сасвим у духу схватања Богдана Поповића. И за једног и за другог научног великана, који су обележили нашу културу крајем 19. и у првој половини 20. века, књижевност је била више од књижевности.

II

На више места у својим есејима Богдан Поповић говори о образовању као дуготрајном процесу. О времену које је неопходно човеку да се научи да сам посматра и опажа, да „научи самостално и правилно мислити”. Време је потребно и за, по Поповићу, најважнију ствар – за васпитање осећања:

Трудите се да *осетите* тај осећај, ако тако смем рећи; тако је, уосталом, сасвим тачно казано. Јер осећај је ту; ви сте утисак примили, свој *лични* утисак; али га нисте свесни, нисте се научили да га издвојите из оног неразговорног стања ваше душе у том тренутку, да га искажете, ви још нисте однеговали у себи ону фину и изванредно важну способност помоћу које човек може да буде свестан онога што се у њему догађа (Поповић 2001а: 15).

Из истих разлога говори о брзоплетости, о времену које је неопходно да се слегну не само утисци већ и знање које човек прима. Због тога је важно нагласити да су за Богдана Поповића васпитање и образовање процес који је једнак развијању и сазревању човекове личности и тек у овом светлу ми у потпуности можемо разумети његов текст „О васпитању укуса”.

Укус је за Богдана Поповића више него укус у свакодневном значењу и више него уобичајено значење у естетикама његовог времена. Васпитање укуса, уз све слободе, треба разумети као опис могућег деловања књижевности на човекову личност и, истовремено, на припрему младог човека да буде отворен за деловање књижевности. Јер, не васпитава се укус, него се гради ситуација да књижевност у естетском и васпитном смислу најпотпуније оствари своје деловање. Синтагму „васпитање укуса” можемо слободно превести и описати као наставничко-ученичко садејство у стварању услова да књижевност испољи своје најбоље моћи.

Поповић укус не посматра у ужем смислу, блиском свиђању, допадању, већ га повезује са самом природом човековог бића, са његовим емоционалним и интелектуалним карактеристикама. То се јасно види када сагледамо девет особина које наводи, а које се крећу од осећања, маште, преко општег и књижевног знања, до дубоког познавања човека и великог животног искуства. Крећу се од онога што је човеку дато до онога што сам мора да стекне, што читамо не само у њиховим описима већ и у редоследу. То је један образовни

процес који се непрестано креће напред и назад и у који је Богдан Поповић потпуно веровао.

Чак много јасније него у свом знаменитом есеју, Поповић је укус одредио бар на шест места у „Фрагментима из компаративне естетике и теорије лепог”. Укус је по њему тако преплет интелекта и финије осетљивости, односно њихова *сложеница*, а не субјективно и ирационално осећање (Поповић 2001г: 442). Управо супротно од тога. Нема укуса без општег образовања, културе и културног памћења. Зато је апострофирани фрагмент могао и да допуни делом једног од касније наведених: „Укус је већи степен културе, интелекта и осећања” (2001г: 443). Такође, осетио је потребу да још наглашеније изједначи укус са целокупном човековом личношћу. Укус човеков зависи од целине његовог бића, од његових потреба и одговора на те потребе: „Укус неког човека зависи од његовог целог састава и, даље, од његових потреба: укус његов, то су његове потребе. [...] Разуме се, реч је овде о његовим потребама у области *естетичнога*” (2001г: 461). Поповићево начело могло би да се подведе под став „какав сам ја тако и приступам књижевности и тако је разумем”. С тим да то *какав сам ја* много зависи од нашег претходног доживљаја и читања књижевности.

У тренутку појављивања Поповићево *васпитање укуса* померило је тежиште са историјских прегледа на доживљај, сензибилитет и културу младих људи, са учења бројних чињеница на разумевање књижевног текста, са памћења података на изграђивање сопственог бића. Колико његових девет особина за васпитање доброг укуса, исто толико је чувен и завршетак овог текста, који је још једна потврда узајамног садејства наставника и ученика и личног улога који свако од њих мора да приложи:

Као што сам рекао: има један пут да се пређе; наставник има да води, али ученик мора на својим ногама прећи цео пут – и саме мостове које му наставник сагради кад је јарак сувише широк за његов, учеников корак (Поповић 2001б: 48).

Таква размишљања о настави књижевности препознао је осам деценија касније Иво Тартаља, заснивајући свој текст „Увођење у књижевност – као проблем, опет нов” на овом и другим ставовима, како га назива *витеза естетичког прилажења књижевности*. Позивајући се на славног претходника, и сам Тартаља истиче да се стварно увођење у књижевност не обавља путем предавања, већ васпитањем укуса, и не постиже се држањем лекција, већ упућивањем:

Као методичар Богдан Поповић се озбиљно стара да обезбеди самосталност мишљења код ученика, код сваког пријатеља књижевности. У том духу наставник ће наметљиво да буди интересовање и да избором лектире усмерава читање; нарочито ће упућивати на добро писана дела и указивати на врлине и мане пищевог језика и стила (Тартаља 1984: 80).

Између двојице наших најзначајнијих есејиста и професора књижевности у прошлости веку успостављена је пуна сагласност, утолико значајнија што су и један и други сматрали да је служење књижевности неодвојиво од служења настави књижевности.

III

Поповићеви есеји „О књижевности”, „О васпитању укуса” и „Теорија реда-по-ред” су у великој мери и методички текстови, што је за последњи од њих аутор отворено и рекао: „У овом огледу, о методи *'реда-по-ред'* биће реч битно о методи *наставе*, не као о методи научног испитивања” (Поповић 1970: 162). А основно својство Поповићеве методике јесте настава која полази од самог дела и његових конкретних појединости:

Метода „реда-по-ред”, као што јој и име каже, значи методу испитивања, анализирања, критиковања књижевног дела, не у широком, општим потезима, и по његовим најширим, могло би се рећи „апстрактним” особинама, но подробно, из којих се састоје широке особине и последњи ефекти књижевног дела (Поповић 1970: 161).

И знање и однегован укус може дати само она метода наставе која полази од конкретних појединости. Ко буде добро схватио корист ове методе за наставу, знаће у крупним потезима и њене користи за научно испитивање (Исто: 163).

Најпре се у проучавању полази од „ситних, што конкретнијих, техничких појединости, од основних састојака из којих се састоје и на којима се дижу, у много спратова, све шири ефекти, све општије особине уметничких дела, што значи и цела Наука о књижевности и уметности” (Исто: 163). Полазећи од ситнијих, што конкретнијих појединости, проучавалац књижевности, односно наставник се приближава или, тачније речено, не удаљава се од текста, описујући га подробно, а не у општим потезима. Широки потези за Поповића значе оно описивање књижевног текста које сам текст веома мало дотичу и изрицање вредносних судова без поткрепљивања уоченим детаљима текста. То је оно описивање које се одмах уздиже изнад текста, а да у озбиљном смислу од текста није ни пошло. Није немогуће претпоставити да под „широким, општим потезима” Поповић мисли и на свечан, а празан говор о књижевности и исту такву наставу, која може на тренутак и да нас понесе, а после које не остаје ништа. Основни садржај наставе књижевности за Поповића јесте сам текст, као и деловање текста, које је пропорционално његовом разумевању.

Стављајући знак једнакости између конкретних и техничких појединости, Поповић нас враћа на причу о терминима и њихов значај, у овом случају за добру наставу. У књижевној науци термини настају генерализацијом својстава појединачних дела (па и генерализацијом наших искустава о њима). Они јесу апстрактни, али су изведени из конкретних остварења или природе саме књижевности. Зато и јесу *широки* и *несигурни* (како их одређује), али су и сложени и суптилни инструменти описа и разумевања текста, којима се не врши насиље над њим (не подводи се дело под унапред припремљен теоријски калуп). Тек полазећи од конкретних ка све сложенијим слојевима текста и користећи овако изведене књижевне термине, проучавалац књижевности може да се тексту приближи, и да га тумачи, а да не поништи његову природу. По Поповићевом мишљењу, познавање термина омогућава поузданији приступ књижевном делу, али, такође, употребом термина, посебно у настави, не сме да се врши насиље над књижевним текстом. Увођење термина у

наставу везује се за именовање битних својстава текста и не подразумева њихово учење напамет:

Не треба мислити да је могуће знати књижевне особине, а не знати термине који их бележе. Те две ствари су практично нераздвојне једна од друге. Где појма има, ту има и назива и имена; и обратно, где назива нема, ту се не зна ни за одговарајући појам (2001в: 70).

У поменутом тексту Иво Тартаља није могао да се ослони на боља и потпунија разматрања значаја књижевних термина у настави од ових Поповићевих, изнетих у два есеја.

Приликом увођења у књижевност права материја за наставу у виду предавања било би према Богдану Поповићу објашњавање стручних термина, утврђивање књижевних појмова. Можда овај књижевни естетичар претерује када истиче неопходност познавања књижевних термина и појмова за јасно запажање естетичких особина књижевних дела и уживање у овима, али је свакако тачно да се без поузданог владања терминологијом озбиљан разговор о књижевности не може водити. Савладавање једног техничког термина, међутим, изискује примере којима се живо илуструје оно што се њима жели именовати (Тартаља 1984: 80).

Богдан Поповић и Иво Тартаља су најдоследније у нас поставили питање места и улоге термина у настави књижевности. Не занемарујући чињеницу да ученици морају да овладају књижевном терминологијом, они су поставили питање мере и улоге термина у настави, усвајајући став да се не стаје на њиховом дефинисању, већ да је циљ познавања термина потпуније разумевање битних својстава књижевног дела. Да је потребно да они буду функционални инструменти књижевне анализе. Наравно, на један начин у основној школи, на други у гимназији, а на трећи на студијама књижевности.

Тек кад се читају *методичким очима*, у радовима Богдана Поповића се откривају бројни подстицаји колико за наставу књижевности, исто толико и за њено стручно и научно промишљање. Јер, он је своје огледе писао у подједнакој мери и за оне који књижевност читају и за оне који књижевност предају. То су, слободније речено, његови програмски текстови за наставнике, јер је стручним или књижевнотеоријским разлозима за добру интерпретацију додао методичке: једним оком је гледао како ће научити своје студенте разумевању и тумачењу књижевног текста, а другим је сагледавао како ће они учити своје ученике. Знао је, можемо претпоставити, да се културни човек и културна нација не стварају само на семинарима тадашњег Филозофског факултета него у бројним основним и средњим школама у којима ће његови студенти радити.

По томе како је гледао на наставу књижевности, Богдан Поповић јесте један од првих, а свакако је најзначајнији зачетник оног усмерења које се данас све више назива унутарња или иманентна методика у настави књижевности (о иманентној методици видети више у Јанићијевић 2016: 18–22). Улога коју је наменио књижевности – да делује на човекову осећајност, етику и културу, да васпитава укус, развија и богати његову личност, изузетно је велика и њу могу да врше само уметнички вредна дела. Зато настава књижевности треба да сачува пуноћу природе књижевног текста најпре од педагошког редук-

ционизма. Унапред задате схеме, које своде текст само на фабулу, на један моменат који треба издвојити, или на идеју – иначе честе у настави и данас – тако су супротне начелима Богдана Поповића. Тако осакаћена у наставном процесу књижевност не може да изврши све ове задатке које јој је наменио најпознатији српски књижевни теоретичар и естетичар. То може само настава која прати карактеристичан *пут* књижевности, односно њено деловање и на ум и на срце. То је његова порука коју савремена методика не сме да превиди. У томе процесу улога наставника је незаменљива. Зато им се тако страшно, доследно и са поверењем обраћао и рачунао на њих.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 2014: М. Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Бежен 2008: А. Веџен, *Methodika – znanost o poučavanju nastavnog predmeta (Epistemologija metodike u odnosu na pedagogiju i edukologiju – s primjerima iz metodike hrvatskoga jezika)*, Zagreb: Učiteljski fakultet – PROFIL.
- Јанићијевић 2016: В. Јанићијевић, *Теорија књижевности у разредној настави*, Београд: Учитељски факултет.
- Јеремић 2001: Д. М. Јеремић, Богдан Поповић у: Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике (Сабрана дела, књига V)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 416–461.
- Јовановић 1991: С. Јовановић, О културном обрасцу, *Из историје и књижевности II (Сабрана дела, књига 12)*, Београд: БИГЗ, Југославија публик, СКЗ, 335–364.
- Јовановић 2001: С. Јовановић, Богдан Поповић у: Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике (Сабрана дела, књига V)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 335–364.
- Кашанин 1968: М. Кашанин, *Судбине и људи*, Београд: Просвета.
- Лазаревић 2001: Б. Лазаревић, Богдан Поповић у: Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике (Сабрана дела, књига V)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 365–415.
- Поповић 1970: Б. Поповић, Теорија реда-по-ред, *Огледи и чланци из књижевности*, Нови Сад: Матица српска: Београд: СКЗ, 145–189.
- Поповић 2001а: Б. Поповић, О књижевности, *Књижевна теорија и естетика (Сабрана дела, књига IV)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1–20.
- Поповић 2001б: Б. Поповић, О васпитању укуса, *Књижевна теорија и естетика (Сабрана дела, књига IV)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 21–48.
- Поповић 2001в: Б. Поповић, Теорија реда-по-ред, *Књижевна теорија и естетика (Сабрана дела, књига IV)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 49–76.

- Поповић 2001г: Б. Поповић, Фрагменти из компаративне естетике и теорије лепог, *О уметности и стилу*, (Сабрана дела, књига III), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 431–466.
- Николић 2010: М. Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике, 49–76.
- Таргаља 1984: I. Tartalja, Uvođenje u književnost – kao problem, opet nov, у: А. Јовановић (прir.), *Kako predavati književnost*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 77–89.

Valerija B. Janićijević

LITERATURE TEACHING IN BOGDAN POPOVIĆ ESSAYS

(Summary)

Bogdan Popović's deliberation about theoretical basis of literature teaching, that was rarely spoken of, is the basic subject of this work. They are very stimulating even nowadays because they originate from the theoretician who considered studying and teaching as a unique process. Bogdan Popović was aware that basic standpoints are just the beginning of good teaching, adding that there is no good education without satisfactory reading and understanding of the literature text. That is why his famous essays "About literature", "About savour education" and "The theory *line-by-line*" are in equal circumstances, literary as well as methodical. At this time when teaching methods are being constituted as autonomous discipline, texts by Popović again confirm the attitude about the unity of literature knowledge, teaching and education.

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

Оригинални научни рад
Примљен: 15.11.2016.
Прихваћен: 10.02.2017.

ПРЕДИСЛОВИЈЕ КАО ЕСЕЈИСТИЧКИ ЖАНР

Вукова предисловија зборницима српских народних умотворина представљају аутентичне есејистичке текстове из којих се јасно очитују неотиички ставови сакупљача и приређивача, али се наслућују и поводи његовог рада, као и очекивани циљеви предузетог посла. Поред предисловија најзначајнијег сакупљача усмене књижевности у истраживачки корпус смо укључили и касније предговоре антологијама народних умотворина са циљем праћења есејизације или деесејизације ове форме у српској науци о књижевности.

Кључне ријечи: предисловије, есеј, српске народне пјесме, предговор, есејизација.

Природна је и лако разумљива потреба сакупљача народних пјесама да и сами дају краћи или дужи осврт на издање које су припремили за штампу. Они су наиме увијек, у извјесној мјери, били и антологичари и приређивачи књиге и напосе је логично да читаоцима објасне разлог свог рада и начин на који је књига уређена и приређена за штампу. Ови текстови, различите дужине и форме, представљају корисну грађу за све потоње истраживаче, јер се из њих сазнају неке веома битне књижевноисторијске чињенице, као што се и у њима неријетко могу пронаћи експлицитни или имплицитни ауторови аутопоетички ставови. Заправо, ти су текстови недвојбено једини ауторски прилог њихов и уједно једини који је неспоран и пожељан. На примјеру предисловија и предговора којима је Вук Караџић уводио читаоце у збирке народних пјесама настојаћемо показати како је и зашто примарно есејистички стил његових раних предисловија прерастао у научни стил његових потоњих предговора.

Вук Караџић је двије прве књиге народних пјесама *Малу простонародњу славеносербску пјеснарицу* из 1814. и *Народну србску пјеснарицу* из 1815. године започео „Предисловијем”. Неједнаке дужине и карактера ови су текстови плодови једног почетника у сакупљачком, али поготово књижевном и научном раду. Сам Вук је у „Предговору” СНП 1823 (1823: LXX) рекао

* knezsa@yahoo.com

„Почетак скупљања и издавања ови народни пјесаме (као и остали свију моји књижевни послова) био је у Бечу 1814. године изненада”.¹ Без обзира на то „Предисловије” дјелује као својеврсни манифест и у њему се јасно, мада неријетко само у назнакама, могу пронаћи сви најважнији елементи Вуковог свеукупног стваралаштва.

Према Радмилу Димитријевићу (1969: 318) тема у есеју представља „једну личну преокупацију пишчеву о проблему”, што је код Вука јасно и очигледно. Његово је прво „Предисловије” имало једанаест страна оригиналног текста и у њему скоро да нема реченице, ако изузмемо онај подужи каталог „лијепих Славено-Сербских имена”, у којој се не појављује лична замјеница *ja*. Почетна реченица „Прие осам година я сам чуо у Карловцима Сремским [...] да има на свиету јошт више наука, осим нашега *Псалтира* и *Часослова*) гди захтеваше Господин, садашњи Архимандрит, Лукиан Мушицки да му напишемо, ако кои зна, прости песана српски” (Караџић 1814: 11), показује када се и захваљујући коме Вук уопште упознао са свијетом науке и колико је, можда привидно, наивно дјеловало његово схватање у датом тренутку. Већ у сљедећој реченици „Я сам истина, онда имао у памети, различнога рода песена, пет пута више, а десет јасније, него сад” (Исто: 11), он као да тражи алиби за потенцијалне слабости своје књиге, да би у наставку исте реченице указао да је сазрео и да је штампању књиге приступио након што се изборио са младаначким страхом „али му ни есам смио ни едне написати и дати; јербо сам цело мислио да се он чрез то подсмева нама, као момчадма, која су по шуми код свинја, код коза² и код оваца одрастала” (Исто: 11). Очигледно да је у Бечу Вук уз подстрек Копитара схватио која је сврха и функција посла у који се упушта, али је управо есејистички стил погодан да то покаже и својим читаоцима.

Обје иницијалне реченице представљају типични есејистички увод у проблематику којом се текст бави. Својеврсна историја проблема дата је кроз осврт на властиту прошлост приређивача и искуство са прикупљањем и пјевањем народних пјесаме какво је он имао у прошлости. У срж проблема Вук читаоца уводи питањем „Да ли народ наш ни е никада ни имао свои национални песана?” (Исто: 12–13). Питање је наравно реторско и у функцији је објашњења сврхе штампања *Пјеснарице* којом се и Срби сврставају у ред народа који чувају и вреднују сопствену духовност, што је свакако један од фундаменталних постулата његовог цјелокупног потоњег филолошког програма. Вук *Пјеснарицу* дарује сваком Србину „кои Национализму свога рода љуби” (Исто: 20), чиме се јасно профилише његова идеја о функцији народних пјесаме у формирању српске националне свијести.

¹ Више о сачуваним доказима да је Вук пјесме записивао још у току Устанка, те да је у биљешкама које је са собом донио из Србије било и записа пјесаме, на основу чега је и Срезњевски извео претпоставку да је за прављење *Пјеснарице* „одраније морао бити добро припремљен” видјети у: Стефановић 1988.

² Познато је да је Вука отац вратио са школовања из манастира Трionoша управо стога што су тамошњи ђаци умјесто учења чували манастирске свиње и козе што је свакако било супротно ономе како су просвјетљивани ђаци у Шишатовцу.

Друго питање које Вук поставља јесте расправа о језгру српског рода у датом тренутку, односно гдје је у Срба у највећој мјери сачуван „Национализам до данашњих дана” (Исто: 15). Више пута ће и касније различитим поводима Вук разматрати ову проблематику, а чему је врхунац свакако текст „Срби сви и свуда”. Млади Вук још није био упознат са хоризонтима *славеноведенија*, па је његове касније идеје очигледно овдје дате тек у назнакама, али и у овој фази је битно да он познаје чињенице везане за чистоту језика, које ће истина касније ревидирати. Што су сами његови стил и језик далеко од прокламованог идеала посљедица је чињенице да се он „до доласка у Беч, па и после доласка у тај град налазио у одређеним традиционалним структурама језичког изражавања” (Константиновић 1988: 139), односно све његово искуство у писању у датом тренутку сводило се на устаничку писарску активност и десетак писама написаних прије доласка у Беч, а врхунац те славеносербске норме писања јесте посвета Марији Станисављевић која претходи овом предисловију.

Вук већ у *Пјеснарици* инсистира на изворности објављених пјесама „Овде нема ни једне песне, коју е дух воображења, читањем књига обогаћен, по правилима Песнотворења измишљавао, него су све оне, које е сердце у простоти и у невиности безхудожно по природи спевавало” (Караџић 1814: 18), што се касније успоставља као основно начело његовог сакупљачког рада. Језик ове реченице сам по себи указује на проблем да се језиком пјесама објасни њихова природа. Четврт вијека касније он ће, објашњавајући Срезњевском (1987: 20) да је он човек из народа, истаћи: „све српско народно било ми је урођено: прилике су припомогле да се развије та оданост према народу. Што ми је језик народни, то је природно. Ја нисам знао другог”, али писање није била урођена, него научена вјештина из чега јасно закључујемо да језик предисловија и самих пјесама није исти. Језик Вуковог „Предисловија”, поготово „Посвете Благодордној госпожи Марији от Станисављевић” је, као и сама *Пјеснарица*, славеносербски, једини на коме је 1814. године Караџић знао и могао да пише.

Вук у „Предисловију” понајмање говори о самим пјесмама, па тако на самом крају у посљедњем парафу, у форми некаквог закључног мишљења нуди подјелу пјесама која је поетолошки најзначајнији прилог у „Предисловију” „Овди осим љубовни и њежни песана, ко се женским гласом певао, имао неке, особито на крају, коесе мужевственим, познатим Сербским гласом, уз гусле певао; и кое у себи као повести неке содржавао” (Караџић 1814: 21). Почетник у овом незахвалном подухвату чињеницу зашто нема више *мужевствених* пјесама објашњава страхом да се не нађе „какав од нове моде Сербљин” (Исто: 21) који би га оптужио због објављивања сљепачких пјесама. „Предисловије” млади Вук ипак завршава сопственим ставом: „А мени се чини, дасу оваке песне содржале, и сад у народу простом содржавао, негдашње бите Сербско, и име (Исто: 22), потврђујући Димитријевићеву теорију да „Оно по чему се какво дело сврстава у есеј јесте онај увек субјективни однос пишчев који у свом есеју поставља, из чега, природно проистиче и форма есеја” (1969: 318).

Љубомир Стојановић полемише са истинитошћу појединих тврдњи из овог предисловија дајући тиме додатни аргумент теорији да се оно може тумачити као есеј, јер есеј оперише идејама, а не истином, а Соларов (2012: 252) став да есеј почиње „након умјетности, а завршава прије знаности”, као да је проистекао из тумачења овог текста. У том међупростору Вук је пронашао форму којом је настојао појаснити зашто и због чега се упушта у својеврсну авантуру, чији значај и сврху покушава разјаснити, понајвише себи самом, овим предисловијем. Неук за науку покушао се донекле поизмаћи од оног козара који је пјесме слушао, ненамјерно је посегао за есејистичком формом по свим њеним есенцијалним карактеристикама.

Као да је и сам аутор све то имао на уму када више пута позива на дијалог, а Платонове се „Дијалози” сматрају праузором и праизвором есеја, и то оне првенствено који могу наћи замјерку његовом послу. Логично да је први међу њима Лукијан Мушички: „Нека мени (као едном Сербиянцу и маломе човеку, који себе равна њему ни у чему неврамавам, осим у ревности и љубави к роду) допусти господин Мушички да и ја мало о том пробеседим” (Караџић 1814: 14), гдје уз сав респект он јасно даје до знања да ће у „Предисловију” исказивати сопствене ставове о темама којим се бави. Вук на дијалог позива и критику: „Критика од кое ништа на овом Свиету није слободно неће без сумње ни ову мою песнарицу минути” (Караџић 1814: 20), имајући на уму „наше учене”, мислећи на учене Србе у Бечу који на Копитаров захтјев нису хтјели да се баве послом којег се он управо латио.

Вук у овом предисловију као дио своје литературе помиње „једну велику песнарицу (од Качића)” (Караџић 1814: 12) што нас је понукало да помислимо како је можда стил предисловија посудио из ове књиге. Прво издање Качићевог зборника штампано је 1756. године и у њему формално не проналазимо текст предисловија, али је ту поздравни текст „Брату штиоцу”, а у другом издању из 1759. године поред посвете Луки Ивановићу и текст „Приљубљеному штиоцу”. Ови нас наслови више подсјећају на Доситејев предтекст његовим *Баснама*, „Љубезна српска јуносте”, и та се сличност не завршава само на наслову него се огледа и у самом тексту, што је и очекивано имајући у виду блискост времена и просвјетитељских идеја које су обојица заговарали и ширили и оно најприје подсјећа на Локове есеје из *Огледа о људском разуму*. У односу на Вука очигледна је сличност у томе што обојица инсистирају на намјери да сачувају „да се посве не изгубе од старих витезова успомене” како каже Качић (1946: 5), а за шта Вук дарује особиту *благодарност* Миловану Видаковићу, заступајући тезу о великом богатству усмене традиције народа и историје којег Качић назива словинским, а Караџић у првом предисловију *Славено-Сербским* именом.

„Предисловије” из 1815. године знатно је краће и заиста не посједује есејистичку форму и условно је због своје фрагментарности наличније Беконовим есејима. У његовом уводном дијелу Вук не одустаје од *Ich* форме из првог предисловија „Ја сам истина народнихъ пѣсана Србскихъ” (Караџић 1815: I), да би се све претворило у свакидашњу јадиковку о неизбјежним мукама финансијске природе које ће га пратити цијелог животног вијека и

које су вјероватно и условиле његову краткоћу. Да ли је заиста након неколико мјесеци у Срему успио уз помоћ Мушицког скупити материјала за четрдесет табака није познато, али је веома битно да Вук први пут спомиње своје сараднике, Максима Ранковића, коме се захваљује за краљичке пјесме, слијепца Филипа Вишњића, који му је испјевао нове јуначке и Тешана Подруговића, којем је захвалан за све преостале јуначке пјесме. Вук и у овом предисловију понавља да су пјесме напечатане „као што сам њих ја преписао из уста срба и Српкиња” (Караџић 1815: I), и претпоставља их пјесмама које је слушао у дјетињству и објавио у првој књизи.

Централни дио посветио је језичким питањима, али само у несистематизованим назнакама, првенствено се правдајући пред потенцијалним критикама „што су едне печатане по Херцеговачком` дјалекту, а друге по Сремачком” (Караџић 1815: II), додајући у напомену „Све су готово јуначке псне, кое се по народу Србском пџваоу, у Херцеговачком` дјалекту спџване” (Караџић 1815: III). Недовољно Караџић развија питање дијалекта да би ово „Предисловије” могли поредити са два Доситејева есеја у којима доминирају језичка питања, предисловјем *Живота и прикљученија* – „Писмом Харалампију” или уводним текстом *Мезимца* – „Јест ли полезно у простом дијалекту што издавати”³ или чак предисловијем Орфелиновом *Славеносербском магазину*, којег је још Скерлић сматрао Вуковом претечом. Ово је предисловије много краће и стилски слабије од првог. Уопште не посједује тематско и стилско језгро као претходно у коме је Вук Караџић упутио на одређене проблеме и јасно исказао своје ставове о њима, било да су везани за саме пјесме или општенационална питања.

Вук Караџић ће у свим издањима СНП предисловија замијенити предговорима и тиме неће доћи само до формалне измјене наслова, него и до суштинске промјене у приступу уводном тексту. „Предговор” првој књизи лајпцишког издања СНП из 1824. има 57 страна и у њему Вук покушава васпоставити цјелокупни систем српске народне књижевности, а подсјећамо да Солар (2012: 258) сматра како је тема есеја гранична „изван прегледног система знања”. Не налазимо више на оне, можда и наивне личне ставове о историји, етнологији или естетици, којима обилују два почетничка текста, што их још више идентификује са есејем који коријен свога имена вуче и из латинског *examen*, чије је једно од значења и рој пчела. Умјесто њих нам даје дугачке анализе и објашњења о народној поезији уопште, али и појединачно, о начину сакупљања, као и вредносне судове о пјевачима, па и онај како је Тешан Подруговић „био први и једини између свију, које сам ја за ови десет година налазио и слушао” (Караџић 1824: XXXIII). Вјероватно је таквој промјени става кумовала дружења са словенским интелектуалцима у бечкој кафани *Zum weissen Wolfen*,⁴ из којих се рађао научник који је своје младеначке визије претварао у систем. Уосталом, овај двојезични „Предговор” Караџић започиње својеврсним извињењем због грешака начињених у изради

³ О сличностима и разликама два филолошка програма више у: Поповић 1988.

⁴ О овоме више у Константиновић 1988.

своје прве збирке проузроковане наводном чињеницом да је све пјесме из те књиге, „У Беч у глави донијо, осим оне о племенитој Асанагиници”, те их је по сјећању објавио усљед чега „су ђекоје, које из незнања које желећи (по ондашњему општем мњенију наши књижевника) језик поправити, ђешто и неправо написане и наштампане, које сам овђе сад поправио, као што сам од различни пјевача и пјевачица чуо да се управо пјевају” (Карацић 1824: XV–XVI). Вук своје нове постулате објављује раскидом са својим почетничким радовима, које је иначе, судећи по предисловијима заснивао на истовјетним начелима бар кад је записивање пјесама у питању.

Он је очигледно намјеравао да прекорачи границу и своје збирке поткријепи научним текстом, што се потврђује завршним дијелом у којем се бави метричким питањима, чиме се на дјелу потврђује став Миливоја Солара (2012: 260) да субјективност есеја „није последица онога како ћемо о нечему говорити, него је такођер последица избора онога што ћемо говорити”. Суштински исти аутор истој теми и, мање-више, истим поводом прилази са два потпуно различита начина. У предисловијима, а нарочито оном из 1914. године Вук Карацић есејистичким стилем будућем читаоцу нуди основне смјернице урађеног и за будућност планираног посла, док у предговорима он наступа са позиције научника који има потребу да стилем и начином писања утемељи свој посао који је већ био у развијеној фази систематизације.

Предисловија Вуковим првим збиркама народних пјесама дјело су једног, писању невјештог, али неспорно веома даровитог филолога који је чак и у таквим текстовима поставио темеље свог големог опуса. Они се и те како могу читати као есеји управо јер у њима аутор представља своје личне преокупације и јасно профилисан субјективни однос према тумаченом проблему. Пореди их са потоњим предговорима уочавамо да је у процесу деесејизације Вук Карацић настојао, са више или мање среће и успјеха, своје уводне текстове превести у сериознији дискурс и форму која је више одговарала његовим новоуспостављеним научним циљевима.

ЛИТЕРАТУРА

- Димитријевић 1969: Р. Димитријевић, *Теорија књижевности са примерима*, Београд: Савремена школа.
- Карацић 1814: В. Стефановић Карацић, *Мала прстонародња славено-србска песнарица*, Беч: У печатњи Г. Ионна Шнирера.
- Карацић 1815: В. Стефановић Карацић, *Народна србска пјеснарица*, Беч: У печатњи Г. Ионна Шнирера.
- Карацић 1824: В. Стефановић Карацић, *Народне српске пјесме*, књ. 1, Лајпциг: У штампарији Бјерткоф и Ертл.
- Качић Миошић 1946: А. Качић Миошић, *Разговори угодни народа Словинскога*, Загреб: Накладни завод Хрватске.

- Константиновић 1988: Р. Константиновић, Ново виђење света (Преображаји у Вука по доласку у Беч), у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, 17/5 – Вук Караџић и његово дело у свом времену и данас*, Београд: МСЦ, 137–146.
- Обрадовић 2005: Д. Обрадовић, *Дела*, Београд: Драганић.
- Поповић 1988: Ј. Поповић, Вуков програм књижевнојезичке реформе (у поређењу са Доситејевим), у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, 17/1 – Вук Караџић и његово дело у свом времену и данас*, Београд: МСЦ, 265–278.
- Солар 2012: М. Солар, *Теорија књижевности. Рјечник књижевнога називља*, Београд: Службени гласник.
- Срезњевски 1987: И. И. Срезњевски, *Вук Стефановић Караџић*, Београд: Делета.
- Стефановић 1988: М. Стефановић, „Мала простонародња славено-сербска пјеснарица” и рукописне песмарице српске грађанске поезије, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, 17/4 – Вук Караџић и његово дело у свом времену и данас*, Београд: МСЦ, 29–38.

Саша Д. Кнежевич

ПРЕДИСЛОВИЕ КАК ЭССЕИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР

(Резюме)

Предисловия Вука С. К. к сборникам сербских произведений народного творчества являются подлинными эссеистическими текстами, которые четко отражают поэтические положения коллекционера, и в которых наблюдаются причины его работы, а также и предполагаемые цели. Наряду с предисловием наиболее важного коллекционера устной литературы в исследовательский корпус мы включили и поздние предисловия к антологии произведений народного творчества, чтобы следить за процессом эссеизации (как и за процессом *деесејизације*-срп.) этой формы в сербском литературоведении.

Персида С. ЛАЗАРЕВИЋ DI GIACOMO*
Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Chieti-Pescara

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈИСТИЧКИ ДИСКУРС СРПСКЕ ПРОСВЕТИТЕЉСКЕ МРЕЖЕ

У овом раду се на примеру дела Доситеја Обрадовића обрађује есејистички дискурс као средство формирања српске просветитељске мреже. Полазећи од резултата истраживања о језику и стилу есеја-писама у енглеској периодици и друштвеним интеракцијама академског света у XVIII столећу (Џонс 1997; Фицморис 2002; Фицморис 2007), анализира се онај „вид обраћања” (Иванић 2015) који карактерише стил Доситеја Обрадовића у другом делу *Живота и прикљученија* (1788), *Собранију* (1793), *Мезимицу* (1818) и приватној преписци. Управо тај вид обраћања, кроз разне изражајне конвенције, условљава да се постави претпоставка да се Доситеј у својим списима и писмима есејистичке садржине није обраћао „трговцима, свештеницима, сељанима, чобанима” већ кругу својих „содружника” и истомишљеника – српских културних радника с којима је те конвенције делио, као и бројне друге елементе, па тако у ствари настојао да формира просветитељску мрежу по моделу енглеских просветитеља и њихових есеја-писама.

Кључне речи: Доситеј Обрадовић, есејистички дискурс, српска просветитељска мрежа.

У овом раду се на примеру дела Доситеја Обрадовића обрађује есејистички дискурс као средство формирања српске просветитељске мреже. Референцијалну тачку за проучавање пружају истраживања које је начинила Сјузан Фицморис (2002; 2007) у вези са периодичним есејем и мрежом културних заједница у Лондону XVIII столећа. Базу података која јој је послужила за истраживање сачињавају есеји који су објављивани у Лондону од 1670. до 1760. године и који објашњавају везе и односе између Џозефа Едисона, Ричарда Стила и других културних радника тог периода, кроз тзв. „језичко понашање” („linguistic behaviour”, Бенет 1976). „Језичко понашање” је конкретизовано у чињеници да језички изрази могу да се појме и да се као повратна веза одразе на ум, те створе тиме комплексну и софистицирну мисао која заузврат може произвести језички израз. То би значило да говор рађа

* persida.lazarevic@gmail.com

мисли, као што је природно и логична је нужност да се неке мисли манифестују само у језичком понашању:

Once thought has been linguistically expressed the expressions can be perceived and react back upon the mind, eventually creating more complex and sophisticated thought which in turn can be given linguistic expression. And so speech gives birth to thought. It seems also to be at least a fact of nature, and may even be a logical necessity, that certain thoughts can be manifested in *linguistic* behavior only. But both these propositions are compatible with the 'distinct existence' in every case of mental states and the linguistic behavior in which they may be manifested. (Армстронг 1971: 427–428)

Конкретно, кад је реч о „језичком понашању”, С. Фицморис разматра интересубјективност стила који карактерише есеје типа *The Spectator* или *The Tatler*. Периодични есеј је био нови жанр у XVIII в. и потребно је нагласити да је заузимао стилски простор између писма и дијалога. У том смеру је С. Фицморис проучила есеје и писма разних културних група. Ради се о тзв. „друштвеним мрежама” („social networks”) које су се формирале пре свега око Џозефа Едисона. Као кључни представник периодичног есеја, и заједно са Ричардом Стилом, Едисон је лансирао тада најуспешнији периодични часопис, *The Spectator*.

И управо у вези са чињеницом, коју истиче С. Фицморис, да се у свом облику есеј XVIII века налази, са стилске тачке гледишта, у простору између писма и дијалога, као одраз комуникације која се у есеју-писму изражава могуће је говорити о тзв. „дискурзивној заједници” („discourse community”). Реч је о термину који је формиран по аналогији према социолингвистичком термину „говорна заједница” („speech community”)¹, који одређује групе људи који деле заједничке језичке норме, карактеристике, и моделе; ти људи се слажу око тога који су њихови циљеви, па се говори о заједничкој интеркомуникацији међу члановима групе, а која служи да се пружи информација и да се створи повратна спрега. Постоји такође посебна лексика која карактерише те групе где се подразумева културни и социјални ниво чланова који појме садржај дискурса. Ради се дакле о заједници која дели конвенције и навике (Џонс, Свејлс 2002). Овај се термин често односи на чињеницу да разне академске заједнице користе у свом писању регистар који је разумљив дотичним члановима. Борг (2003: 398) сматра, међутим, да се дискурзивна заједница од говорне разликује управо у могућности избора и чланови одређене дискурзивне заједнице активно учествују у подели информација и постављању циљева који карактеришу целу групу; такве заједнице, које чак и не претпостављају да се чланови лично састају, одликују и дискусије које се обично фокусирају на употребу и анализу писане комуникације:

Unlike a speech community, membership of a discourse community is usually a matter of choice; unlike an interpretive community, members of a discourse community actively share goals and communicate with other members to pursue those goals. One additional element generally characterizes discussions of discourse communities: these discussions typically focus on the use and analysis of written communication (2003: 398).

¹ Односи се на групе које деле заједничке језичке, фонолошке, лексичке, морфолошке и синтактичке норме и моделе (Гумперц 1962; Гумперц 1968; Лабов 1972).

С. Фицморис је применила, дакле, овај концепт у анализи културних заједница енглеског XVIII столећа, с обзиром на то да је периодично писање морало да рачуна на интервале, комодитет конвенције, реторичке и стилске елементе, конвенције жанра, те је било потребно да се чланови те заједнице лако препознају.

Ако се има на уму да обраћање чланова дискурзивне заједнице има оквир есеја-писама, није онда необично да су теме унутар таквих есеја (тј. есеја-писама) садржавале изразе и реченице које се се упућивали адресату.² У оваквим есејистичким облицима чланови дискурзивне заједнице користе дискурзивне маркере карактеристичне за енглески језик као: „I know”, „you know”, „I find”, „we see”, „I suppose”, заједно са модалним изразима, епистемским и атитудиналним глаголима: „hope”, „think”, „know”, „wish”, „desire”. Важно је истаћи да у овом смислу писма показују много чешћу употребу парентетичких белешки него што је то случај код есеја, али у есејима је много шира употреба таквих белешки него у писмима.

Намеће се питање да ли је таква врста интерсубјективне комуникативности постојала међу српским просветитељима? Односно, да ли и како се то одражавало на српску просветитељску средину у оном тренутку српске културне историје кад периодичних есеја није било, кад језичке конвенције нису претпостављале (и не претпостављају) интеркаларне коментаре карактеристичне за енглески језик. Овоме треба додати и повесну чињеницу да писменост међу Србима није била распрострањена као у Енглеској, коју су с правом звали „reading nation”.

Познато је, међутим, да је на прелазу из XVIII у XIX век Доситеј оформио „дружество” и да је заједно са својим истомишљеницима намеравао да рашири просветитељске идеје међу Србима (Павић 1979: 103–119). Та плејада просветитеља је својом културном делатношћу задужила историју Срба: Павле Соларић (1779–1821), Викентије Ракић (1750–1818), Викентије Љуштина, Јоаким Вујић (1772–1847), Јован Дошеновић (1781–1813), Атанасије Стојковић (1773–1832), Глигорије Трлајић (1766–1811). Конкретно је Доситеј намеравао да са Соларићем оформи штампарију и школу негде међу Србима (в. Обрадовић 2008: 75).

Нашој књижевној историји такође је познато да је Доситеј у децембру 1784. доспео до Енглеске и ту је имао прилике да се упозна са енглеском, тачније шкотском културном заједницом у Лондону (Лазаревић Ди Ђакомо 2015): научио је довољно енглески језик да је могао да чита и преводи-прерађује енглеска дела, укључујући есеје и приче које је превео и адаптирао за српску публику и објавио (Јаварек 1955; Јаварек 1961; Јаварек 1978; Јаварек 2011; Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 190–224). Знамо, дакле, да је енглеска културна традиција имала на Доситеја више утицаја од осталих европских средина и да је у Енглеској Доситеј достигао врхунац свог духовног развоја (Стојковић 1988: 70). И тек по одласку из Енглеске, из које је просто јурио

² Тако, нпр., есеји Вилијама Конгрива или Џона Драјдена имају облик писма па стога садрже и адресата.

да би остварио оно што је наумио, Доситеј је објавио своја аутобиографска писма која сачињавају други део *Живота и прикљученија* (1788), затим *Собраније* (1793) и напokon, после његове смрти је изашао и други део *Собранија* или *Мезимац* (1818).

Ако све ово имамо на уму, неизбежно је упитати се: коме се Доситеј у својим (аутобиографским) писмима и у својим есејима обраћа? Јер управо у овом смислу треба имати на уму онај, како каже Душан Иванић (2015), „вид обраћања” који карактерише стил Доситеја Обрадовића у другом делу *Живота и прикљученија*, у *Собранију*, у *Мезимцу* те приватној преписци. Тај вид обраћања, дакле, кроз разне изражајне конвенције, условљава да се постави претпоставка да се наш просветитељ у својим списима и писмима есејистичке садржине није обраћао „трговцима, свештеницима, сељанима, чобанима”; могло би се такође рећи да се Доситеј у својим есејима није обраћао ни младима. Односно, кад младима говори, као у предговору *Баснама*, или у понеком есеју, Доситеј је веома експлицитан, као нпр. у есеју „Шта ваља старији младима[а] да казују” (*Собраније*): „Сада расуди, благоразумни јуноше, што ласно можеш, за ово се не изискује велика наука – расуди колико је благополучан један човек који настоји у све време живота свога к овим блаженим достигнути својствам’ [...]” (Обрадовић 2008б: 241); или: „О ти, српска јуносте! Внуши овоме што ћу ти сада рећи” (Исто: 242). Већ сам наслов, „Шта ваља старији младима[а] да казују”, указује нам, у суштини, да се Доситеј обраћа онима који ће васпитавати младе, тј. кругу својих савременика истомишљеника и будућих „содружника” – српских културних радника с којима је делио или намеравао да подели конвенције и бројне друге елементе, па је тако у ствари настојао да формира просветитељску мрежу по моделу енглеских просветитеља и њихових есеја-писама.

То обраћање почиње већ у аутобиографским писмима која, заједно са приватним писмима, формирају концептуални оквир за *Собраније*. И та писма-есеје и есеје-писма треба имати на уму кад је реч о Доситејевим изражајним, формалним и садржинским намерама. Ако је С. Фицморис закључила да је енглеске културне заједнице карактерисао посебан вид обраћања који је био присутан у есејима који су имали тон писама, па се тако формирала енглеска просветитељска мрежа XVIII века, не можемо занемарити оно што нам Мирјана Д. Стефановић (2009: 93–94) наглашава, а тј. да су популарни есеји из енглеских часописа „постали узор и српском водећем есејисти из доба просветитељства, Доситеју, који је из њих преузимао израз и тон урбаног менталитета, идеју космополитизма и толеранције, као и теме пријатељства.” М. Д. Стефановић (Исто: 94) додаје да је есеј постао Доситејев основни жанр, „и то у једној од енглеских варијаната, монолошком моралном есеју”.

А кад је пак реч о писму, ауторка истиче:

[...] писмо испољава оно што је водећа вредност овог века – пријатељство, које може да постоји само у комуникацији с неким, у саопштавању које радост испуњава и оног који пише и особу којој се нешто саопштава, само њој за душу. Верујући да се писмом и на даљину може пријатељевати, испредају се писма у праве есеје аутобиографског исказа (Исто: 170).

Иако нема сумње да, како каже Д. Иванић „Доситејева ријеч рачуна на широку рецепцију: она се тиче свих, пастира и земљодјелаца, трговаца и земљопосједника, учених људи и оних који сједе на царским престолоима, до младог читаоца и српске јуности, како је говорио у предговору *Баснама*” (2015: 49), сумњамо, међутим, да се у својим аутобиографским писмима и *Собранију* свима њима, пре свега пастирима и земљоделцима, Доситеј директно обраћао. До Доситеја код Срба није било писмених људи, односно проценат писмености је био веома низак и ограничавао се на манастирску писменост. Ко је дакле читао Доситејева дела, ако не пре свега његови сродници? Та „широка рецепција” о којој говори Д. Иванић и која се састојала од „свих који знају читати и писати” (Исто: 24) могла је да се оствари тек путем просветитељске делатности Доситејевих истомишљеника, заједничким напором васпитавања и културног уздицања народа. Овоме треба додати и чињеницу да кад је реч о аутобиографским писмима, како каже Ана Ћосић Вукић (2000: 401), она „немају лични тон, осим једанаестог писма”, а с обзиром на то да је Доситеј своје књиге слао читаоцима Србима по целој Европи, с тог је становишта „целокупно дело Доситеја Обрадовића у једном широком и аутентичном значењу епистоларног карактера” (Исто: 407).

Ако се Доситеј у својим аутобиографским писмима и есејима из *Собранија* и *Мезимца* обраћа себи савременим и будућим српским културним радницима, како претпостављамо, онда се мора размотрити да ли и које дискурзивне маркере користи и како се уопште језички понашају Доситеј и његови истомишљеници. Српском језику не одговарају у потпуности интеркаларни коментари енглеског типа; но и поред тога, интерсубјективност је више него очигледна у Доситејевим списима која су овом приликом узета у обзир. Интерсубјективност је термин који се користи у филозофији, антропологији, социологији и психологији да би се представили односи међу људима, и тим се термином наглашава друштвеност људског бића (Гилеспи, Корниш 2010). Тај концепт претпоставља да се људи међу собом слажу у вези са неком темом, значењем, стањем, да више од две особе међу собом деле то стање. Ради се о свакодневном здраворазумском опхођењу које претпоставља заједничке конвенције, а што се у Енглеској у доба Доситеја садржавало у појму *common sense* и што је као такво и остало и карактерише заједнице Северне Европе у свакодневном друштвеном и културном животу. Та свест о интерсубјективности (Цонс 1997: 33–35) претпоставља заједничку и међусобну поделу културних вредности, регистра, конвенција и концепција, и која је суштинска за обликовање наших идеја и односа те у том процесу језик и дискурс заузимају значајну улогу јер су заједнички, а не приватни фактор. И управо као заједнички, занимљиво је видети да појединци дискурзивне заједнице уносе своје личне маркере изражавања.

Ако знамо да *common sense* код Доситеја добија облик и садржај „здравог разума” и „опште ползе”, увидећемо да интерсубјективност његових аутобиографских писама наглашава управо његов однос према другима, као и да његови есеји добијају облик писама. А интерсубјективне и интеркаларне енглеске маркере замењује Доситејев начин обраћања у писмима. Па иако

писмо само по себи захтева одговор (адресата коме је упућено), са Доситејевим аутобиографским писмима то није случај јер она не описују само његова путовања, већ изражавају његове ставове. Уочавамо тако писма која представљају варијације, пре свега формалности типа: „Пречестњејши господине! љубејши и дражајши мој!”, „Љубими мој!”, „Дражајши господине мој!”. Такво слично обраћање свом „господину” видимо у писмима Доситејевог грчког пријатеља из Лондона Совера Лузињана (в. Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 61–76) која је Лузињан објавио исте године (Лузињан 1788) и која су била упућена стварном адресату, историјској личности, Вилијаму Фордајсу (1724–1792), Доситејевом патрону у Лондону (Обрадовић 2007: 148). Но за разлику од Лузињановог формалног и репетитивног „Dear Sir”, Доситеј у својим писмима прелази у једном тренутку на једно далеко присније „друже”: „Дражајши сердечни друже!” или „Љубими предраги друже!”. Осим тога, то Доситејево „Љубими мој”, не тако ретко се појављује и као интеркаларни коментар, као „маркер” Доситејевог стилског израза као у следећим примерима: „Ево, љубими мој, почетак, могу рећи, мојега благополученија на овоме свету и моје давно желијеме науке” (Исто: 99); „За једно писмо, љубими мој, мислим да је већ доста написато” (Исто: 108); „Сад реци, љубими мој, но по души и совести реци, нисам ли ја у оно шест година у Бечу благополучан био?” (Исто: 119).

Овакви стилски маркери којима се манифестује културна реципрочност и интерсубјективност српске просветитељске дискурзивне заједнице, видни су и у првом и другом делу *Собранија*, у Доситејевом одабиру списка есејистичког типа које је представио српској читалачкој публици. Тако и оно „по мојем обичају” из приче „Гора вежества и истине”, а која је у ствари прича енглеске списатељице Ане Летише Барболд (1743–1825), која је и сама била део Ричардсонове културне мреже (Монтини 2014: 176; Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 210–213) и као таква је поштовала конвенцију енглеске дискурзивне заједнице.³ Тај одломак, дакле, гласи:

У један јесењи но ведри дан поподне (каже нам неки љубитељ мусâ) пођем ја, по мојем обичају, при подножју једне високе горе, околу неке плодноне долине про[х]одати се за упокојити ум мој од преполудневнега читања и, у исто време, позабавити га с тијим размишљенијем они[х] полезни[х] вешти које сам читао и научио (Обрадовић 2008б: 12).

Исто тако читамо и у есеју „О несогласију наши[х] желанија”:

Јеси ли се ти други, пак, заљубио у науку и мудрост; јеси ли зажелио знати шта су гречески и латински и после њи[х] други[х] народа учени људи знали, ваља да томе послу све своје младости време предадеш и посветиш и тако с постојаним трудом и с временом получићеш шта желиш.

„Но, како ја награжденије од мојега труда имам?” *питаш*. Ако то не знаш, сам си крив што си изабрао оно што није за тебе. Нејмаш ли познање многи[х] предивни[х] вешти, соопштеније и сожителство најкранији[х] умова, који на небу разума како звезде сијају? Нејмаш ли једну прост[р]аноразумителну душу, очишћену од простачки[х]

³ Ана Летиша Барболд је издала Ричардсонову кореспонденцију (1804) у коју је, међутим, унела доста измена. Но и поред тога, њено уређивање тих писама потврђује њено познавање друштвених и језичких конвенција енглеске просветитељске мреже (Паландер-Колин 2010).

плашња, сумња, и сујеверја; душу способну дела мудрости боже разумевати и другима изјашњавати, ум богат, цветућ, благоустројен, к могућему совершенству доведен, преисполњен с неисточнимими сокровиштами благородни[x] забава и размишљења, с непрестаним пролећем нови[x] поњатија, са совесним умеренијем и чувствованијем достојинства овога рода богатства? (2008б: 22–23; наш курзив).

И у овом случају се не треба зачудити, ако знамо да је Доситеј ову приповест преузео од списатељице Ане Ејкин (1743–1825) (Јаварек 1955: 442; в. Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 209), која је била део културног кружока Семјуела Џонсона, али и Семјуела Ричардсона, који је и сам у својим епистоларним романима, у интересубјективној комуникацији са читаоцима и истомишљеницима, водио читаоце ка моралној регенерацији (Кејмер 1992; Вајмен 2007).

Оваква интересубјективна комуникација је видна и у есеју „О љубови живота”, у *Мезимцу*, где уочавамо да се Доситеј обраћа „љубазној браћи”:

Но, ако ми наше именије и благополучије, која смо ми само чрез богодана и богодарована нам способства получили и придобили, на славу божју, а то јест на ползу општества и рода нашега (зашто, не варајмо себе, бог друге славе од нас не потребује!); ако ми, *љубезна братије*, са свим, с чим и с коликим можемо, општему добру не помажемо, ми смо слаби људи, ми смо недостојни рода нашега и живота, ми смо љуто неблагодарни и зли синови небеснога вечнога благодетеља и оца, од кога имамо све што имамо и који нам је, како год живот, тако и све што имамо, на кратко време дао, само да нас позна какви смо људи и којега смо духа и чији хоћемо да смо синови, света или помрчине; [...] (Обрадовић 2008б: 230; наш курзив).

У тринаестој глави *Мезимца* пак у есеју „О учењу историје”, Доситеј помиње експлицитно имена својих содружника, Глигорија Трлајића и Атанасија Стојковића:

Ја признајем по совесности и чистосердечно да се находим у овоме послу не много даље него Саул међу пророци, али само доброжелателно напомињем, и као с прстом показујем, да у своје време који *наш Терлајич*, или *Стојкович*, или благосердечножелателни Арађанин са својим живописним пером, као прави и као један од дванадесет верховни[x] пророка, ову преполезну материју пространије и оштроумније нашим једноплементим љубочитатељем предложити соизволи (Исто: 245).

Тако уосталом и у писму Димитрију Јосифовићу: „Хвала богу, имамо у недри људе, Рајича и Терлајича, њима та чест и слава принадежи” (Обрадовић 2008а: 59).

А у закључном есеју другог дела *Собранија* који је насловљен „Како нека противоречија могу у исто време истини согласна бити”, очигледно је комуницирање међу истомишљеницима, српским просветитељима:

Посидип гледа све с ружне стране, и све му је накриво, и има право. А добри Митродор сматра све с лепше стране и све му је добро; и по мојој памети (ако је слободно казати) има правије, барем је овога право пробиточно и весело. При том, нека каже ко што мисли, ја сумњам да је и онај баш тако мислио, како што је писао. [...]

Сада већ свака шала на страну. Воопште човеческом роду полезније је да је благополучан, него високоучен (Обрадовић 2008б: 268).

Заокружиће ове есеје Доситејева приватна писма, као оно нпр. Соларићу од 5. јуна 1804, у коме, баш као и у последњим редовима *Живота и прикљу-*

ченија (Обрадовић 2007: 154–155) комбинује и алтернира форму учтивости са неформалним и присним *ти*, чиме као да надомешћује оно неутрално енглеско *you* које недостаје српском језику и које Доситеј овако изражава:

Љубезни Господин Соларић!

Здравствуй ми!

Колико Вам мање тишем, толико Вас више и сердечније љубим да сте Ви такови к мени и да Вам свако вече пада на ум моја песна: „Море ђаче, нешто врана гаче!”

Знате да без потребе ласно се писати не накањујем, али, кад би[х] Вам и из љубови срдца писао, имао би[х] шта, зашто би[х] све то више материје находио, а к томе сад времена не притиче, зашто све мислим о различним материјама вторе почете части „Собранија вешти”, од који[х] сам јуче девету совершио главу. Ја себи ласкам да ће Вам ово сочиненије повољно бити. Но кад увидите чадо, познаћете је ли оцу подобно или, залуду, сâм себи похлепствујем. [...] Ако што и буде без соли и укуса, *знај добро, пријане, да ће сва на тебе кривица пасти*, зашто ћу ја сваком казати да ме је мој Соларић на ту наукао безделицу, потезући ме за уши као младо прасе у бостан диња и као старо магаре на младу салату. Ево ти овде чисто исповедам, нудер сад гледај како ћеш се опрати. Да си јошт’ у Падуји, ласно би било, кроз коју чиста протиче река, а у Венецији доста ће ти мучно бити, ибо сâм видиш какови су канали. Ево ти ја каза[х] као добар пријан, јер не би[х] рад да те беда изненада нађе и да ти точак у верло дубоки западне вагаш.

[...]

Здравствуй ми, Соларићу драги, и настој за општеполезно предузето дело (Обрадовић 2008а: 67–68; наш курзив).

Овај се интересубјективни дискурс Доситејевих есеја и писама одражава неизбежно у томе што су туђа дела била заједничка, тако да је и Соларићево *Земљописаније*, нпр., било „наше”, како је писао Петру I Петровићу Његошу: „Ја једва чекам да се наше преизрјадно ’Всеопште земљописаније’ у Венецији соверши [...]” (Исто: 75).

Доситејева „надежда” је ишла у правцу „здравог разума” и „опште ползе”, управо како су напори енглеских културних радника ишли у правцу „*common sense*-а”. Доситеј је у Енглеској схватио шта му је радити, и на томе је делао, тј. на формирању српске просветитељске мреже свим својим снагама, пером пре свега.

ЛИТЕРАТУРА

- Армстронг 1971: D. M. Armstrong, Meaning and Communication, *Philosophical Review*, 80, 427–447.
- Бенет 1976: J. Bennet, *Linguistic Behaviour*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Борг 2003: E. Borg, Discourse community, *ELT Journal*, 57/4: 398–400.
- Вајмен 2007: S. E. Whyman, Letter Writing and the Rise of the Novel: The Epistolary Literacy of Jane Johnson and Samuel Richardson, *Huntington Library Quarterly*, 70, 4, 577–606.
- Гилеспи, Корниш 2010: A. Gillespie, F. Cornish, Intersubjectivity: Towards a Dialogical Analysis, *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 40/1, 19–46.

- Гумперц 1962: J. J. Gumperz, Types of linguistic communities, *Anthropological Linguistics*, 4/1, 28–40.
- Гумперц 1968: J. J. Gumperz, The speech community, in: A. Duranti (ed.), *Linguistic Anthropology: A Reader*, Oxford: Blackwell, 43–52.
- Иванић 2015: Д. Иванић, *Зашто читати Доситеја*, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Јаварек 1955: V. Javarek, Essays Translated from English in the „Sobranije” of Dositej Obradović, *The Slavonic and East European Review*, XXXIII/81, June, 437–456.
- Јаварек 1961: В. Јаварек, Доситејево интересовање за дела енглеских моралиста XVII и XVIII века, *Ковчежић. Прилози и грађа о Доситеју и Вуку*, IV, 5–15.
- Јаварек 1978: В. Јаварек, Огледи преведени са енглеског у „Собранију” Доситеја Обрадовића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXVI/3, 471–488.
- Јаварек 2011: В. Јаварек, Доситејево интересовање за дела енглеских моралиста XVII и XVIII века (Гледано кроз његове *Совјете здраваго разума*), у: Д. Иванић (прир.), *Доситеј и Европа*, Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”, 91–101.
- Кејмер 1992: Т. Keymer, *Richardson’s Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Лабов 1972: W. Labov, *Sociolinguistic patterns*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Лазаревић Ди Ђакомо 2015: П. Лазаревић Ди Ђакомо, *У Доситејевом кругу. Доситеј Обрадовић и шкотско просветитељство*, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Лузињан 1788: [S. Lusignan], *A Series of Letters. Addressed to Sir William Fordyce, M. D. F. R. S. [...]*, London: Printed for the AUTHOR.
- Монтини 2014: D. Montini, Language and Letters in Samuel Richardson’s Networks, *Journal of Early Modern Studies*, 3, 173–198.
- Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Писмо Харалампију: Живот и прикљученија*, књига прва, (прир.) М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Обрадовић 2008а: Д. Обрадовић, *Песме: Писма: Документи*, књига шеста, (прир.) М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Обрадовић 2008б: Д. Обрадовић, *Собраније разних наравоучителних вештеј: Мезимац*, књига четврта, (прир.) М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Београд: Нолит.
- Паландер-Колин 2010: М. Palander-Collin, Correspondence, у: А. Н. Jucker, I. Taavitsainen (eds), *Historical pragmatics*, Berlin: De Gruyter Mouton, 651–677.
- Свејлс 1990: J. M. Swales, *Genre analysis: English in academic and research settings*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Стефановић 2009: М. Д. Стефановић, *Лексикон српског просветитељства*, Београд: Службени гласник.
- Стојковић 1988: А. В. К. Стојковић, *Životni put Dositeja Obradovića: Od šegrta i kaluđera do filozofa prosvetitelja i Karađorđevog ministra prosvete*, Београд: Beletra.
- Ћосић Вукић 2000: А. Ћосић Вукић, Епистоларни израз у делу Доситеја Обрадовића, у: *Живот и дело Доситеја Обрадовића: зборник радова*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 395–408.
- Фицморис 2002: S. Fitzmaurice, Politeness and modal meaning in the construction of humiliative discourse in an early eighteenth-century network of patron–client relationships, *English Language and Linguistics*, 6/2, November, 239–265.
- Фицморис 2007: S. Fitzmaurice, The world of the periodical essay: Social networks and discourse communities in eighteenth-century London, March, *Historical Sociolinguistics and Sociohistorical Linguistics*, 7: http://www.hum2.leidenuniv.nl/hsl_shl/periodical%20essay.htm. 29.09.2016.
- Џонс 1997: А. М. Johns, *Text, Role, and Context: Developing Academic Literacies*, New York: Cambridge University Press.
- Џонс, Свејлс 2002: А. М. Johns, J. М. Swales, Literacy and disciplinary perspectives: opening and closing perspectives, *Journal of English for Academic Purposes* 1, 13–28.

Persida S. Lazarević Di Giacomo

ESSAYISTIC DISCOURSE AND THE SERBIAN ENLIGHTENMENT NETWORK

(Summary)

Using the works of Dositej Obradović this paper analyses the way in which essayistic discourse was used to form the Serbian Enlightenment network. Starting with the results of research on the language and style of the essay-letters in the English periodicals and social interactions of the academic world in the 18th century England (Johns 1997; Fitzmaurice 2002; Fitzmaurice 2007), consideration is then given in the "kind of speech" (Ivanić 2015) that characterizes the style of Dositej Obradović in *The Life and Adventures* (1788), *Sobranije* (1793), *Mezimac* (1818) as well as in his private correspondence. The expressive conventions used by Obradović in this essayistic discourse show that he was not talking to "merchants, priests, peasants, shepherds" but to rather his collaborators – Serbian cultural workers with whom he shared not only these expressive conventions but also many other elements. It was through this essayistic discourse, modeled on that of the English Enlightenment figures and their essay-letters that Obradović succeeded in forming a network for the diffusion of Enlightenment thought among his own people.

Зорица П. ХАЏИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

„ИЗМЕЂУ ОРЛА И ВУКА” – КАШАНИН О БРАНКУ РАДИЧЕВИЋУ**

Есеј Милана Кашанина „Између орла и вука” дочекан је, најпре, негодовањем књижевне критике. У раду се прате и објашњавају узроци оваквих критика, иницираних Кашаниновим тумачењем утицаја јуначке народне епике на поезију Бранка Радичевића. Рад прати и могућна изворишта Кашаниновог есеја, од критике Ђорђа Малетића па све до студија његових савременика.

Кључне речи: есеј, рецепција, историја књижевности, Бранко Радичевић, Милан Кашанин.

Новембарски број часописа *Књижевност* из 1953. године отворио је есеј Милана Кашанина „Између орла и вука” посвећен песнику „Туге и опомене”. Кашаниново писање привукло је пажњу читалачке публике, јер је огласило повратак прокаженог писца у српску књижевност.¹ Узроци скрајнутости некадашњег директора Музеја кнеза Павла биле су и књиге *Два века српског сликарства* (1942) и *Уметност и уметници* (1943) штампане током Другог светског рата. Због ових књига Кашанин је своју поратну ситуацију поредио са случајем злосрећног Боре Станковића којем је својевремено била спочитавана сарадња у *Београдским новинама*. Аршини за мерење подобности писаца били су, и остали, двојаки – јасно је да Кашанин није био једини писац који је штампао књиге током рата, као што ни Станковић није био једини сарадник озлоглашених *Београдских новина*.

* zorica_hadzic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао као део научног пројекта 178005 чији је руководилац проф. др Горана Раичевић, а који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Према библиографији Милана Кашанина (Удовички 1982: 259–296) овом есеју претходило је предавање „Наши градови и дворови у прошлости” објављено 1944. године. Међутим, тај податак није у потпуности прецизан јер се пренебрегава Кашанинова, истина анонимна, сарадња у *Политици*, у рубрици „Да ли знате?”.

Иначе, Кашанин је 1951. године покушао да понови издање књиге *Два века српског сликарства*, али га је Матица српска одбила (Ковачек 2005: 937).

Било како било, есеј „Између орла и вука”, настао поводом обележавања стогодишњице смрти Бранка Радичевића, успео је да узнемири књижевну чаршију и изазове још једну буру у, и тако бурним, педесетим годинама XX века у српској књижевности. У први мах уследила је салва негодовања упућена на рачун повратничког есеја прокаженог Милана Кашанина. Другим речима, чини се да ниједан Кашанинов есеј није био толико чангрисаво и селективно читан као овај о Бранку Радичевићу. Пажња мрзоволне критике нарочито се задржавала на местима тумачења односа Вука Караџића и Бранка Радичевића. Тај однос Кашанин је, већ на самом почетку есеја, маркирао, одлучно негиравши било какве сличности између ове двојице посленика српске књижевности:

Немају ништа заједничко та два човека. Караџић је горштак и самоук, човек огромне енергије и велике практичне памети, творац песничког оруђа, а не поезије, створен за животну рачуницу, а не за вишу математику – Караџић уопште није писац, већ књижевни државник. [...] Радичевић је варошанин и латинац, песник и у књижевности и у животу, младић светског васпитања и усправног држања (Кашанин 1953: 365).

Сјајно предочавајући и доводећи у везу књижевноисторијске чињенице, Кашанин је непогрешиво успео да саблазни књижевне пуританце, нарочито промишљањем о погубном утицају јуначке народне песме на танану лиру младог песника, што је уназадilo Радичевићеву поезију. Овакво промишљање значајно се одразило на првобитну негативну оцену есеја „Између орла и вука”, оличену у селективном читању и честој замени теза. Јасно је да су предратне и поратне пишчеве прилике имале у свему овоме значајног удела, мада се нетрпељивост критике испољавала најчешће под велом забринутости због покушаја детронизације Вука Караџића. (Не морамо посебно ни да напомињемо да је Вук Караџић по окончању Другог светског рата у својој свити имао велики број гласних следбеника и заштитника.) Есеј „Између орла и вука” првобитно је представљен као Кашанинов напад на реформатора језика, те су у фокус интересовања избили искључиво пасажии у којима се помињао Вук Караџић.

Први пример селективног читања била је критика Ђуре Гавеле, који је у *Политици* од 20. новембра 1953. године штампао памфлетски осврт на Кашанинов есеј под насловом „Стари ’злодјеј’ из Тршића”. Гавелина критика била је, готово у целости, изграђена на навођењу и профанисању Кашанинових судова. Том приликом, аутор књижице *Српска књижевна задруга под окупацијом* је у својој „слободнијој парафрази” Кашанину спочитавао и оно што јесте и оно што није написао (Гавела 1979: 141–144). Острашћени Гавела бранећи Вука, а пренебрегавајући све што је тачно и добро речено о Бранку Радичевићу, закључио је да су Кашаниново перо водиле „пакосне утваре Милована Видаковића, Штипкаловића, Вујића, Светића, Малетића”. Од те нагле, бурне и неаргументоване Гавелине реакције започео је својеврсни одијум на Кашанина.²

² Петар Цацић се овако сећао тог времена: „Ово је агентат на Вука, а шамар народу – викао је покојни Ђуро Гавела, од очаја мало припит, показујући у Клубу књижевника ’Књижевност’ са

Остало је, међутим, незапажено да је Гавела брзо добио одговор на своју малициозну критику. Осврт на његов приказ објављен је у другом броју београдског листа *Уметност и критика* под насловом „Проблем оригиналног и национални патос (Између орла и вука)” (Глушчевић 1953: 1 [3–4]). Узимајући наслов Кашаниновог есеја за поднаслов свог текста, и тиме стављајући његово писање о Бранку у први план, Зоран Глушчевић је почео одбрану наизглед издалека, полазећи од Зорана Мишића и Оскара Давича и њихових ставова према универсализму и космополитизму у књижевности, како би дошао до централне теме – „једног изванредног есеја” и Гавелиног (не)схватања реченог.³ Насупрот Гавелиним произвољностима и парафразирањима, Глушчевићева аргументација у одбрани Кашанинових идеја имала је тежину и оправданост.⁴ Овај усамљени глас одбране у време најжешћих напада на Кашанина, остао је недовољно запажен.⁵ Ту судбину није делио есеј „Између орла и вука” јер је Кашаниново размишљање о Бранку Радичевићу нагонило критичаре и књижевне историчаре да се одреде према ономе што је изрекао. Тако је, на пример, Драгиша Живковић 1957. године, стао уз Гавелу и, узгредно, у једној напомени своје књиге дао негативну оцену Кашаниновог есеја (Живковић 1957: 204).⁶

Морамо да напоменемо да је било и усмених, врло жустрих и озбиљних напада који демантују тврдњу да „агитпроповски жреци” овај есеј нису ни приметили (Цацић 1996: 182). Део објављене грађе са састанака Партијске организације у Удружењу књижевника Србије открио је једног од најгласнијих Кашанинових опонената – Михаила Лалића. За писца *Лелејске горе*, као и, претходно, за Радована Зоговића, Кашанин је био – квислинг. Лалић

Кашаниновим текстом. Један други, стасити књижевни радник старије генерације чије име нећу поменути околио се на Финција. То може да пусти само један Финци! [...] А професор граматике и писац уџбеника, познати угледни медиокритет и академик који никада не пропушта прилику да у јавним иступима одапне по коју отровну стрелу пут Светић-Хацића и сличних [...] изван себе од беса купио је потписе за протестно писмо које би најугледнији требало да проследи 'Политици'. Текст је насловно *Напад из бусије*, а прва реченица је гласила: 'Из салонске бусије, опет су припучали на Вука'. Писмо се, међутим, никада није појавило у 'Политици'" (Цацић 1996: 183).

³ Зоран Глушчевић је оштар када пише о Гавелином читању Кашаниновог есеја: „[...] Ђура Гавела, подмлађени архаични културобрижник, хитар ко запета пушка у одбрану фолклорног 'народног тла'. На страну његова искривљена и тенденциозна интерпретација Кашаниновог текста из 'Књижевности' [...] али овај бескомпромисни борац за 'домаћу' културу иако на некултуран начин, спретно и са завидном вештином рукујући вулгарном методом квазимарксистичке праксе злонамерног сумњичења и извртања, у својој срдитој зловољи није ништа друго у стању да учини до да избегне полемику, јер још није 'озбиљно забринут за Вука', али зато способан за парафразу самог себе, за дуплу-експозицију, сопствене литерарне ненадахнутости” (Глушчевић 1953: 3).

⁴ Глушчевић је детаљно писао о утицају немачког рококоа на Бранка, народној поезији, родољубљу и тако успео да афирмише ставове изречене у Кашаниновом есеју.

⁵ Овај рад Зорана Глушчевића није забележен у литератури о Кашанину (Удовички 1982: 297–305). Морамо да напоменемо да Глушчевићев став о Кашанину није био апологетски. У приказу књиге *Пронађене ствари*, у којој је прештампан и есеј о Бранку, Зоран Глушчевић је већ самим насловом – „Писац једног изванредног есеја” – издвојио Кашаниново писање о Бранку (Глушчевић 1962: 3). Са друге стране, приказ није у целини афирмативан.

⁶ Драгиша Живковић је и доцније у студијама „Трохеј или јамб Бранка Радичевића” и „Лирске врсте у песмама Бранка Радичевића” указао на различите оријентације у Радичевићевом певању, и даље одлучно негиравши поједине Кашанинове ставове.

је жестоко замерао Финцију што је есеј штампао у часопису *Књижевност*, сматрајући да је потребно одбранили Вука Караџића и црногорски народ (sic!) од Кашанина (Матејић 2005: 64). Ту одбрану, што Вука, што црногорског народа, Лалић је, борећи се за сопствене позиције, осећао као своју мисију.⁷

На усмене и писане нападе због есеја о Бранку у којима су се у исти кош стављали Југославија, Бранко, Вук и црногорски народ, одмерени Кашанин је ћутао. Ћутао је и када се петнаест година након објављивања есеја „Између орла и вука”, у *Политици* поводом књиге *Судбине и људи* огласио Ели Финци – човек који је његов повратнички есеј смело прихватио за штампу у београдској *Књижевности*.⁸ Критикујући пишчеву „борбену и агресивну есејистику” и „борбени конзерватизам”, Финци није био без утицаја на потоње тумаче. Замерајући Кашанину негацију свих напредних, револуционарних и прогресивних струја XIX и почетка XX века, отворено изјашњавање против свега што је плебејско, народско и сиротињско, а фаворизовање онога што одише духовним господством, издвојеношћу и аристократизмом, Финци је мало у алузијама, мало директно на неколико места поменуо и есеј о Бранку (1968: 18). Могућно је да су Финцијеве примедбе упућене на рачун Кашаниновог односа према ономе што су били постулати и идеје тадашњег поратног времена, подстакле појединце да измаком XX века закључе да је Кашанинов есеј бремени политичким алузијама (Ђурђевић 1997: 44). Оваква тумачења могла су да пронађу извориште и у сећањима Ериха Коша. У својим сећањима Кош је алузирао на Кашаниново „господство” и држање „осим света” што је представљало трн у оку тадашње књижевне врхушке (1990: 195). Брзо се он, по писању Ериха Коша, трансформисао у „самосвесног и ауторитативног господина конзервативне оријентације” и почео да објављује приповетке и есеје „међу њима и један о Његошу и Вуку, чији је садржај изазвао критичку реакцију Михаила Лалића због политичких порука које је садржавао” (Исто: 196). Лако је уочљива површност приликом преименовања есеја о Бранку Радичевићу у есеј о Његошу и Вуку. Главни јунак Кашаниновог есеја, Бранко Радичевић, заједно са својим песничким делом, био је заклоњен сенкама двојице горостаса српске књижевности, Његоша и Вука, сугерисано је насловом, а потврђено, нехотице, у сећањима Ериха Коша, који је и сам имао запажену улогу у хајки на Милана Кашанина (Димитријевић 2015: 68). Такође, чини се да је Кош прећутно одобрио бурну реакцију Михаила Лалића и тим чином само подгрејао тврдњу о политичким алузијама овога есеја. Међутим, настојање да се у сваком ретку пронађе алузија или симболика еквивалентна актуелном тренутку доприносила је само поједностављавању и банализовању написаног.

⁷ Лалић је овако нападао Кашанина: „Ја знам да је Кашанин квислинг, а ја не волим квислинге. [...] он не може да пише своје квислиншке и отровне подвале које он никада не би објавио у бившој Југославији, јер је ту бившу Југославију ипак волео и није хтео да разбија народно јединство у њој и да псује српски народ и његовог Вука, нити да псује црногорски народ” (Матејић 2005: 84).

⁸ Кашанинов биограф, Радован Поповић, наводи да је есеј „Између орла и вука” првобитно био понуђен *Летопису Матице српске* (2016: 131).

Било како било, бурну и не само књижевноисторијски већ и културолошки интересантну причу о рецепцији есеја „Између орла и вука”, са акцентом на оштре, личне и недовољно аргументоване критике не умањује ни чињеница да су временом уследиле похвале и бројни гласови уважавања. Ти гласови су се, међутим, изузев Глушчевићевог, највећим делом чули након појаве књига *Пронађене ствари*, односно *Судбине и људи* 1968. године.⁹

Избијање есеја о Бранку на сам почетак књиге *Судбине и људи* природно се наметнуо и због чињенице да поезија Бранка Радичевића стоји на почетку развоја модерне српске лирике. Коначно, утицајна и читана *Антологија нове српске лирике* Богдана Поповића која је обележила стасавање Кашаниновог нараштаја, започиње Бранковим стиховима. Кашанин је и сам неколико пута истицао да су у младости на њега велики утицај имали Јован Скерлић и Богдан Поповић, што га није омело да доцније испише прилично оштре судове о њима. Одједи неслагања са Скерлићевим писањем о Бранку Радичевићу видљиви су, на пример, и у есеју „Између орла и вука”. (Директне замерке писцу студије *Омладина и њена књижевност* поводом читања Бранкове поезије Кашанин је изнео на другом месту.) Уосталом, познато је да Јован Скерлић није много држао до поезије Бранка Радичевића, сматрајући њен значај прецењеним и налазећи у његовом опусу превагу лоших над dobrим стиховима. Скерлићевом укусу није годила Бранкова „груба сенсуалност” и вулгарност у љубавној лирици, а „Ћачки растанак” читао је само као „опис једне ђачке пијанке, једне доста грубе баханалије испод Магарчева Брда, где има много експанзивне *joie de vivre*, али исто тако и грубости и вулгарности” (Скерлић 1906: 431). Но, погрешно би било тврдити да је Кашанинова намера у овом случају била обрачун са давно мртвим Скерлићем. Заправо, пре се може закључити да је једна од намера Кашаниновог огледа о Бранку заоштравање и подвлачење у књижевној историји већ наговештених ставова о песнику „Туге и опомене”. У свом тумачењу поезије Бранка Радичевића Кашанин се користио и већ познатим књижевноисторијским судовима вешто их надограђујући смелим и иновативним тумачењима. Захваљујући оваквој синтези, написао је есеј незаобилазан за проучаваоце Радичевићевог дела.

Тражећи изворишта Кашаниновог есеја најпре ћемо се окренути промишљању односа „старог злодјеја” и Бранка Радичевића. Када је почетком XX века почело преиспитивање негативних страна Вукове реформе, Павле Поповић се, дискретно, 1911. године упитао: „Да није било Вука, ко зна какво би било певање Бранково? Да не и боље?” (Поповић: 1999: 119). Но, Кашанину се учинило интересантијим резоновање једног, по истоветној упитаности, Поповићевог заборављеног претходника – Ђорђа Малетића. У многим фрагментима есеја „Између орла и вука” може се запазити Кашанинова рехабилитација Малетићеве критике прве збирке Бранкових песама. У есеју „Између орла и вука” овај заборављени критичар је, истина узгредно, и поменут уз констатацију да је од „свих савета и мишљења, најпапетније

⁹ Због ограничености простора донет је само кратак преглед рецепције есеја „Између орла и вука” након његовог изласка из штампе. Не би требало пренебрегнути чињеницу да је овај есеј имао и другачији вид рецепције, и да је она била бројнија и аргументованија.

што је Радичевић чуо, то што му је рекао Ђорђе Малетић: 'Врати се натраг у своје гајеве'". Одлика Малетићеве критике била је што је одлучно одбацио став филолошке критике да ваља „сваку нову књигу само по *језику* ценити” и први наслутио да Бранку близина Вука Караџића неће бити од велике користи у даљем певању:

Одако се, по несрећи, с г. Вуком упознао, омрази се са својом небесном посестримом, презре оне лепе гајеве у којима га је посестрима песмама учила, прође се оне лепе забаве у певању и надпевању с птицама, а посвети се новом олтару око кога су жреци толику вику подигли (Малетић 1979: 453).

На Бранкову оданост Вуку оличену у поеми „Пут”, Малетић је гледао са негодовањем: „Бежи, дакле, из тог круга који ти је чело наборао, срце скаменио, ум занео, а крила укочио” (1979: 454). Сличне тезе проналазимо и у есеју Милана Кашанина који као најбоље Бранкове песме издваја управо оне написане од 1843. до 1847, за време његовог првог бављења у Бечу. Потребно је, најзад, још једну ствар подвући и разјаснити – исходиште Малетићевог размишљања не може се тражити у негативном односу према Вуковој реформи. Ђорђе Малетић, и сам песник, једноставно је осетио у ком смеру би требало да се развија даље песничко формирање младога Бранка. Није стога за чуђење што је први критичар есеја „Између орла и вука”, Ђуро Гавела, Кашаниново перо ставио уз Малетићево.

Са друге стране, у Гавелиној критици наилазимо и на благе призивке ироније који се односе на места у којима Кашанин говори о утицају Тодора Радичевића (Гавела 1979: 142). Гавели је, наравно, било јасно да би оспоравање утицаја Тодора Радичевића и његове библиотеке на песничко стасавање даровитог Бранка било врло неутемељено. Тим пре што је личност Тодора Радичевића значајно осветљена у периоду пре Првог светског рата захваљујући проучавању и прегнућу Љубомира Лотића, Павла Поповића и, касније, Теодоре Петровић, који су донели непознате биографске и библиографске податке о овом царинском чиновнику, преводиоцу, писцу, пренумеранту... Међутим, тек Кашаниново конфронтирање утицаја Тодора Радичевића насупрот Вуковом имало је ефекта:

Отац Бранков! Један мали цариник, који се селио из места у место са својом великом библиотеком и два мала сина, сиромашан, али поносит господин, у коме није било ничег од малограђанског ђифте, ни од сељака, ни од брђанског пастира – тај аутентични племић по склоностима, који је боље познавао светску поезију него 'отац српске књижевности' Вук... (Кашанин 1953: 368).

Тодор Радичевић, преводилац Шилера, несрећни отац који је сахранио своју децу, добио је значајно место у Кашаниновом есеју јер је несумњиво да је овај књигољубац и пренумерант, писац неколико басни, стихова у славу Доситеја Обрадовића и једне кратке драмске скице, имао удела и у Бранковом интересовању за књижевност. Уосталом, није ли му син слао написане стихове и чекао његов суд? Било је, дакако, примера резервисаности и ограђивања појединих истраживача када је реч о евентуалном утицају породичне библиотеке на Бранка Радичевића, али зашто оспоравати утицај оца и

очеве библиотеке код Бранка Радичевића а прихватати га код неких других песника, на пример Војислава Илића? Нарочито када је познат и делимични списак књига из породичне библиотеке Радичевића које је Бранков отац оставио као легат гимназији у Карловцима.

Неспорно је да Кашанину није промакла ни једна важна студија посвећена Бранку Радичевићу. У позадини појединих размишљања Милана Кашанина може се назрети богато читалачко искуство и добро познавање ставова изнетих у студијама и текстовима његових претходника, да поменемо само Тихомира Остојића, Васу Стајића и Милана Шевића. Захваљујући, на пример, Остојићевим и Стајићевим увидима у рукописе Бранка Радичевића, Кашанин га неће доживљавати као импровизатора, већ као песника који промишља сваки написан стих. Свакако ће му бити корисни и подаци које је Шевић изнео у студији „О Бранковој смрти” конфротирајући различита писања и сведочења о последњим тренуцима Бранковим, вешто указујући на занесено и не у свему поуздано сећање Мине Караџић (Шевић 1925: 3–16). Подаци базирани на документу нису за Кашанина били безначајни, већ су му давали маха за смеле тезе којима је успео да уздрма и тргне читаоце. Најзад, постоје и проблематични делови овог есеја који се огледају се у Кашаниновом одбацивању утицаја народне књижевности на Бранка – неодрживе тезе након темељитих увида Драгише Живковића (1997: 7–111) и Марије Клеут (1973: 31–76). Такође, није једнодушно прихваћен став да Бранково песништво није створено у духу романтизма, те да се његова изворишта могу потражити најпре у традицији рококо лиричара (Удовички 1982: 50–51).

Кашанинов приступ у есеју „Између орла и вука” има несумњива упоришта у проучавању његових претходника. Давно постављене и наслућене тезе Кашанин је оденуо у ново рухо и без околишења сасуо у лице читалачке публике. Његови редови о Бранку израз су смирене и сигурне руке књижевног историчара и посматрача, свесног да се у преиспитивању и ревалоризовању окоштаних ставова мора померити тло под ногама да би се ствари изокренуле и поставиле на своје место. Ређање бројних парадокса и заоштравања већ познатих ставова, донели су есеју „Између орла и вука” свежину и утисак новине. И данас овај истовремено и куђен и хваљен есеј, иако објављен пре више од шест деценија, не оставља места за равнодушност и привлачи неподељену пажњу како због мајсторског начина презентације чињеница тако и због сјајног и заводљивог стила којим је написан. Своје тезе Кашанин је изнео без увијања и кађења тамјаном, али и са потребном мером. Реченица његових есеја је и данас заводљива, а велики број изнетих теза одржив. Стога није ни чудо што поједини наши савременици, очигледно заведени Кашаниновим ставовима, не могу да одоле а да у свој текст не унесу и редове из његових есеја. Спорно је само то што их потписују као своје.¹⁰

¹⁰ Један овакав пример присвајања разоткрио је Миливој Ненин у предговору *Књиге о Змају Лазе Костића*: „Управо тај пасус [из Кашаниновог есеја о Лазу Костићу] преузеће и Немања Ротар, парафразирајући га – на опасној ивици цитата – једино заборављајући да помене Кашанина” (Ненин 2013: 21).

ЛИТЕРАТУРА

- Гавела 1979: Ђ. Гавела, *Огледи и критике*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Глушчевић 1953: З. Глушчевић, Проблем оригиналног и национални патос (Између орла и вука), *Уметност и критика*, I/2, 1–[3–4].
- Глушчевић 1962: З. Глушчевић, Писац једног изванредног есеја. Милан Кашанин, *Пронађене ствари, Књижевне новине*, XIV, 167, 3.
- Димитријевић 2015: К. Димитријевић, *Разговори са Миланом Кашанином*, Београд: Catena mundi.
- Ђурђевић 1997: М. Ђурђевић, Последњи Вуков противник из пречанске учене класе, *Улазница*, XXXI, 153, 26–45.
- Живковић 1957: Д. Живковић, *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)*, Београд: Рад.
- Живковић 1997: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Београд: Просвета.
- Кашанин 1953: М. Кашанин, Између орла и вука, *Књижевност*, VIII/XVII, 365–381.
- Клеут 1973: М. Клеут, Бранко Радичевић и народна књижевност, *Зборник за славистику*, 5, 31–77.
- Ковачек 2005: Б. Ковачек, Милан Кашанин и Матица српска, *Летопис Матице српске*, 181/ 476/5, 929–937.
- Кош 1990: Е. Кош, *Одломци сећања, писци*, Београд–Будва–Нови Сад: Просвета–Медитеран–Матица српска.
- Малетић 1979: Ђ. Малетић, Песме Бранка Радичевића, *Почеци српске књижевне критике*, (прир.) Ј. Деретић, Нови Сад–Београд: Матица српска–Институт за књижевност и уметност.
- Матејић 2005: С. Матејић, *Партијска организација у Удружењу књижевника Србије: од 1954–1960 године у фонду Градског комитета*, Шабац: Заслон.
- Ненин 2013: М. Ненин, Чиста књига или Костићева одбрана поезије, Лаза Костић, *Књига о Змају*, Нови Сад: Матица српска.
- Поповић 1999: П. Поповић, *Нова књижевност II*, (прир.) П. Палавестра, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2016: Р. Поповић, *Аристократ духа. Животопис Милана Кашанина*, Нови Сад: Матица српска.
- Удовички 1982: И. Удовички, *Књижевни критичар Милан Кашанин*, Београд: Институт за књижевност и уметност–Вук Караџић.
- Финци 1968: Е. Финци, Борбени конзервативизам. Уз књигу Милана Кашанина, Судбине и људи, *Политика*, 15. XII 1968, 18.
- Џаџић 1996: П. Џаџић, *Из дана у дан III*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шевић 1925: М. Шевић, *О Бранковој смрти*, Нови Сад: Д. Д. „Натошевић”.

Zorica P. Hadžić

“BETWEEN THE EAGLE AND THE WOLF” – KAŠANIN ABOUT BRANKO RADIČEVIĆ

(Summary)

Essay about Branko Radičević, published in 1953, “returned” Milan Kašanin to Serbian literature. Kašanin writings on Branko Radičević attracted attention immediately; its value estimations were highly divided – from pamphlet and malicious criticism from Đuro Gavela, through insufficiently appreciated defenses of his writing by Zoran Gluščević, up to these interpreters who in this essay noted the bitter criticism of post-war conditions. In this research, we discuss the general reception of the essay and its non-literature background in parallel with possible origination of Milan Kašanin ideas in interpretation of Branko Radičević poetry and his life circumstances.

Татјана Н. ЈОВИЋЕВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 19. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈИСТИЧКИ ДИСКУРС И КЊИЖЕВН(ОКРИТИЧК)А МИСАО ЛАЗЕ КОСТИЋА

Рад анализира текст Костићевог есеја „Ромео и Јулија” (1866) са становишта примењених интерпретаторских поступака, те језика и/или дискурса којима/унутар којих су формулисани. Посебна пажња посвећена је централној метафори „духа и блага”, на почетку уведеној да означи супротстављене силе на којима се темељи Шекспиров/шекспировски свет, да би потом била употребљена као фактор повезивања и уланчавања сегмената текста посвећених разматрању других питања, у вези са којима се њено значање преноси на друга поља.

Кључне речи: Лаза Костић, Шекспир, *Ромео и Јулија*, дискурс, Британија, постколонијална критика, „Омер и Мерим”.

Дефинисање есеја суштински је везано управо за одређивање *дискурса* у коме настаје, те је тако и историјат његовог промишљања у највећој мери расправа о особеностима текстуализације утисака, идеја и асоцијација у чијим се оквирима разматра „предмет” есеја, тј. феномен коме је он посвећен. И све то, наравно, далеко пре него што је термин „дискурс” скован и прихваћен у данашњем комплексном (нараторолошком/семантичком/идеолошком) значењу.

Основни постулати модерне теорије есеја, од њених почетака у раном 20. веку, успостављени су истицањем његових минус-својстава, што је испољено већ у премиси да је есејистичко писање окарактерисано одсуством „сврховитости” (тј. тежње ка изградњи обухватног филозофског, естетичког или сл. система), и то без обзира да ли је ово виђено као недостатак, као у Лукачевој (Лукач (1910) 1973) тези да је есеј „вапај за изгубљеним тоталитетом”, или да се, као нешто доцније код Адорна (Адорно (1955) 1996), управо ово својство сматра отвореном могућношћу есеја. И бројни други аутори, који питању есеја нису приступали са оваквог „онтолошког”, већ са становишта анализе посебних аспеката есејистичког текста, описивали су га

* tbjovicevic@gmail.com

управо преко онога што га на методолошком, термиолошком, језичко-стилском плану разликује од текста филозофске/естетичке/научне расправе или академске књижевне/уметничке критике схваћених као стандард писања о заједничким преокупацијама.

Немогућност да се есеј на поетичком и морфолошком плану диференцира као *жанр* довела је до тога да се о њему примарно расправља са становишта његовог *језика* (у лотмановском и женетовском смислу), односно – дискурса. Тежња да се тај дискурс формулише може се кретати у простору размишљања о есеју као *облику* који стоји између књижевног и (у специфично-проширеном значењу термина) *литерарног*, уз подвлачење питања да ли је компонента књижевног оно што га чини оним што јесте (Фохт 1976, Томашевић 1989), може се фокусирати на поступак карактерисања његовог настанка као *ars combinatorie* у равни текста, који начине и оруђа различитих дисциплина (уметности, филозофије, политике) укључује као своје саставне делове (Епштајн 1996), али се ова размишљања могу и сажимати у тврдњи да есеј није (ни) облик, већ *стил* заснован на паралелности темељног мисаоног рада и песничког сагледавања, односно на „имагинистичкој комбинаторици” као основи на којој се уобличава његов поступак (Хамбургер 1981, Томашевић 1989).

Нови слој питања о *књижевном* есеју, као непосредној теми ове расправе, отвара се у вези са његовим односом/преплитањем са књижевном критиком у основном значењу те речи – коментарисања и вредновања појединачних дела текуће књижевне продукције – али и у вези са трагањем за општијим својствима књижевне/књижевнокритичке мисли која се препознаје као основа низа размишљања унутар једног есејистичког опуса. У вези са првим питањем, установљена је начелна сродност есеја и импресионистичке критике (која је и настала у једном од периода његовог процвата), док се друго, за сваки посебан есејистички опус, разрешава формулисањем битних ставова на којима аутор, у различитим текстовима, заснива своја разматрања, чиме се формулише његова иманентна критичка/интерпретаторска поетика. Костићев укупан, не само књижевнокритички већ првенствено рад везан за најширу област књижевне мисли, који обухвата интерпретације одређених дела и поетике појединих опуса, најдиректније је везан за развијање и диференцијацију особеног есејистичког дискурса. Анализирање тог дискурса води нас ка синтетичком увиду у Костићево схватање књижевног стварања и књижевних вредности, као и у његове ставове о низу ванкњижевних феномена са којима они интерферирају.

Вероватно најинтригантнији пример есеја као „ероса језика” који собом производи нове поетске конфигурације и метафоричке аналогije предмета чијем је промишљању посвећен (Бензе 1976: 26), јесте управо „Ромео и Јулија”. За разлику од једног ранијег покушаја¹, овај рад ће тежити управо да

¹ У раду „Шекспиролошка мисао Лазе Костића” (Јовићевић 1991), утемељеном на анализи истог есеја, тежила сам да укажем на бит Костићеве интерпретације Шекспирових поступака и значења његове драме, и да истакнем да је њиме формулисано Костићево схватање Шекспирове поетике, на коме ће, имплицитно, темељити и своје доцније критичке/интерпретаторске осврте

анализира *текст* есеја као такав, да укаже на функцију и евентуалне вредности његовог поетског и реторичког слоја, а нарочито на то како се преко њих разуђује почетна мисао/интерпретаторска тенденција аутора и надограђује иницијална тема.

У бити, истраживање треба да доведе до препознавања основних структурних и стилских особености текста који би, упркос обиму значајно ширем него што је за тај облик уобичајено, било најисправније назвати есејем. Објављен 1866. у десет наставака, од 36. до 45. броја, у тек покренутом новосадском часопису *Матица*, он је уистину посредовао неочекивано комплексан доживљај Шекспирове младалачке трагедије и њених вишеструких веза са различитим уметничким и животним појавама.

Полазећи од паралелности темељног мисаоног рада и песничког сагледавања материје, као законитости настанка есеја из које се у сваком појединачном случају рађа и његов карактеристичан облик, већ основни увид у карактеристике текста говори о јасној намери да се он оствари у високом песничком патосу и кроз особену „граматику” песничких слика, по којој је, у то време још млади Костић, већ постајао препознатљив.

Карактеристичан наслов његовог првог сегмента – „Једна глава из Шекспирове *Библије*” – не остаје само на нивоу општерихваћене метафоре из домена говорног стила, која уобичајено указује на неупитност значаја и вредности дела о коме се говори, већ постаје обликотворни принцип настајућег есеја: дат у форми библијске генезе, на коју упадљиво указује већ графичком организацијом, реторичким поступком и песничким сликама, овај први сегмент праћен је *езегезом* (такође назначеном насловом наредног сегмента), у којој Костић истиче да му није доста да буде „еванђелиста” овом великом делу, већ да му „мора и апостолисати”, дакле не само тумачити већ и ширити, убеђивати у истинитост његове централне мисли.²

Тако ће ова два почетна поглавља, и интерпретаторска позиција која је у њима наглашена, постати центрипетална сила која окупља (не нужно и, у стандардном смислу, *обједињује*) низ фрагмената чија је почетна тачка тумачење одређених Шекспирових дела, готово увек у некој врсти контрастивне анализе у односу на *Ромео и Јулију*.

Изриком одређујући, у следећем наставку, Шекспирову филозофију као антропоцентричну, Костић и даље, и управо на трагу таквог става, користи библијске метафоре да назначи полазиште свог разматрања. Представивши човека као „један дух из груди творчеви дунут у прегршак блата”, Костић „дух” и „благо” уводи као метафоре сукобљених страсти у човеку, али и супротстављених светских и историјских сила чије је извориште у човековим

на Шекспирова дела. Та се студија, међутим, не бави стилском и структуралном анализом Костићевог текста и у највећој мери апстрахује његову целину (са бројним сегментима посвећеним другим темама) као *контекст* ставова и закључака које је изнео.

² Ова два, једина посебно насловљена поглавља, објављена су заједно, као нека врста диптиха, и сачињавају укупан текст првог од десет наставака у којима се есеј првобитно појавио. Овакав поступак на почетној тачки серијализације текста указује да је његов први део циљано уобличен тако да предодреди основни тон расправе и наговести приступ теми који би се најпрецизније могао назвати универзалистичким.

ставовима и деловању. Тако ће овај концепт, у различитим конфигурацијама, бити основа за тумачење више драма и самих поетичких основа Шекспировог дела, за његово поређење са стваралаштвом других аутора или народа, али и разматрање историјских, политичких и културних питања који проистичу из исте врсте сукоба.

Потврђујући тезу да есејистички пише онај ко пише *експериментишући* – и то тако што свој предмет сагледава са разних страна и све из његовог суседства, што га на било који начин одређује, доводи с њим у комбинацију и тако изазива ново обликовање (Бензе 1976: 26) – Костић метафору „духа и блата” преноси на друга поља, која било каквом асоцијацијом могу да буду везана за започету апотеозу Шекспировог генија. Тако Шекспирово драмско уобличавање титанских страсти аналогично доводи у везу са односом његове отаџбине Британије према океану, који она савлађује својом вољом и умом, док грађење фабуле драме на различитим страним предлошцима пореди са стварањем „насеобине” новог, шекспировског духа на страном тлу, као што његови земљаци стварају праве насеобине у колонијама или просто земљама у којима бораве.

Управо метафора заснована на паралелизму „насеобина” Шекспировог генија на предлошцима ранијих (страних) дела и енглеских насеобина у страним земљама, показује како Костић истим есејистичким дискурсом обухвата различите нивое текста, или чак на врло удаљене, а свакако ванлитерарне проблеме.

С једне стране, он овај феномен, у хуморном тону, разматра на површинском нивоу текста, показујући како у фабулу која се одвија у другом времену и поднебљу Шекспир уноси резонување о проблемима карактеристичним за Енглеску његовог времена (у *Ромео и Јулији* оно је уведено преко лика Меркуција, који се подсмева ширењу страних обичаја у народу, иако овај проблем није могао постојати у времену и месту збивања радње). С друге стране, улазећи у полемику око питања аутентичности Шекспирове инспирације у различитим делима, Костић истиче да су – као што су Британији најкорисније колоније биле „већ познате и већ донде [од Европљана] насељаване земље” – и Шекспировом духу најплодотворније тле представљале већ обрађиване приче, којих се после њега „нико не смеде машинити”.

Будући да су изграђени на већ постојећим причама као предлошцима који представљају и надахнуће за стварање дела и „модел” за његову фабулацију, и *Ромео и Јулија* представљају једну од таквих „насеобина” Шекспировог духа, с тим што он својој „плодној Инђији” приступа другачије од својих актуелних земљака-колонизатора. Шекспир „не отима драгуље” из дела која је учинио обитавалиштем свог духа, већ их оставља где јесу, али их истовремено у својим драмама, у новом сјају, ставља на увид и дивљење целом човечанству. На тај начин, правећи „поређење по супротности” између Шекспировог књижевног поступка и ванкњижевне, историјске појаве, Костић указује на изузетност његове обраде већ постојећих сижеа, али и искажује став према геополитичким збивањима, што – на одређеном плану текста – постаје и доминирајући слој његових порука.

Заокружујући одломак (дигресију?) о питањима „насеобина Шекспировог духа”, односно Шекспировог односа према изворима и/или предлошцима на којима темељи своја дела – што, у зависности од средине у којој се одвијају поједине драме, поистовећује са њиховом блискошћу/страношћу егзистенцијалном и уметничком хабитусу аутора – Костић реторичким поентирањем у фокус расправе враћа њену иницијалну тему: *Ромео и Јулију* као образац трагичке уметности и слику Шекспировог генија.

Но, враћајући се интерпретацији *Ромео и Јулије*, Костић овој драми приступа из једне посебне перспективе. Иако уверен да њено постављање у, наизглед бизаран, комплементаран однос са *Хамлетом* доприноси разјашњавању одређених нивоа текста, он се не зауставља на психолошкој равни тумачења, на којој се овај сегмент текста начелно заснива и на којој су се у Костићево (а и потоње) време интерпретације Шекспирових дела неретко и окончавале. Уместо тога, он је чини основом за успостављање аналогија са другим, надређеним сферама и, у складу са романтичарском естетиком, значење драме универзализује представљајући конкретан драмски сукоб као слику (или посебну манифестацију) неког општег животног принципа, или чак божанског концепта:

Из отровног стакоцета Ромеовог и самртне ране на грудима Ђулијетиним диже се љубав да победи мржњу Монтекића и Капулетића, диже се дух да победи благо. [...] Ускршња глава јеванђелска и катастрофа у *Ромеоу и Јулији* једна иста идеја у две претставе: она је претстава божанственија, ал’ ова је приступнија, човечнија.

Тако ова особена контрастивна анализа *Ромео и Јулије* и *Хамлета*, који су издвојени као срж Шекспировог опуса, крајњи исход ипак налази у првој од ових драма, „омиљеници” Лазе Костића: теза о борби и коегзистенцији „духа” и „блага” као обједињујућој унутрашњој теми Шекспирових трагедија, морала је, по Костићевом схватању, управо из ње бити најнепосредније изведена.

У недвосмисленом виду и праволинијској функцији, у њој се насловни јунаци јављају као носиоци првог, а њихове породице као носиоци другог принципа. Тежећи да метафору супротстављених сила, положених у корен људске и „светске” егзистенције, сагледа у пуној тематској и драматуршкој реализацији, Костић уводи нову, на исти начин поларизовану слику, са потпуним паралелизмом значења. Метафора „црне крви”, венозне, са извориштем у „утроби”, чији су носиоци Монтекији и Капулети, изједначена је са „блатом” и мржњом, док је „црвена крв”, артеријска, која настаје у плућима, у додиру са ваздухом и отвореним простором, а чији су носиоци Ромео и Јулија, идентична „духу” и начелу љубави.

Тежећи да драмску радњу доследно представи и њено значење универзализује у истом кључу фигуративног говора, Костић истрајава на антропоморфним алегоријским сликама. Само поље радње представљено је сликом срца у коме се сударају „облатовљен дух” и „одуховљено благо” – црна и црвена крв, завађене породице и трагични љубавници, а између раздвојених срчаних комора стоји „непробојна преграда, као суд божји, што дели добро

од зла, мржњу од љубави, Монтекиће и Капулетиће од Ромеа и Јулије”. Борба „два начела васијонска” појављује се „у трусу бојишта, у куцању срца”, а метафора срца као бојишта супротстављених (васионских) сила довешће до проширивања ове слике елементима који омогућавају да се драмске појаве читају управо као алегорија њиховог деловања.

Срце као „двоклично семе”, дикотиледон „из кога је поникло дрво – човек”, јесте слика у којој Костић најпотпуније развија идеју о заплету *Ромеа и Јулије* као манифестацији васионских законитости у једном посебном збивању. Слика дрвета показује се као идеална фигурална представа Костићевих концепата, будући да својом вертикалом – од корења уроњеног у „блато”, односно „утрбу” у којој се храни „црном крвљу”, до крошње и лишћа који, зачињући се посредством оплемењене, „дрвене крви”, излазе у простор ваздуха и светла – успоставља потпуну паралелу са процесом „одуховљења блата” који је породичним лозама Монтекија и Капулета донео изданке чијим су настанком ушли у, њима непознату, сферу више егзиистенције.

Оваква метафорика широко засновано есејистичко излагање усмериће (и) ка једном универзалном поетичком исказу, којим ће расправа бити уведена у нову, завршну фазу:

То је почетак оног огромног борбенога кружења замисли творчеве, што га природне науке зову „прометом градива” и што доспева до свога вршка у животу срца човека. Тај вршак живота васијонскога скупити параболским огледалом генија у једно огњиште, те представити га у малој ал’ светлој слици гледајућим очима, то је задатак драмске уметности. (курзиви Т. Ј.)

На оваквим поетичким основама, и у истим сликама, Костић ће још једном – након њеног тумачења преко паралелизма са ускршњом главом Јеванђеља – дати виђење унутрашњег, универзалног смисла драмске радње *Ромеа и Јулије*. За њега, нема дилеме да се коначни смисао драме испољава у чину погибије љубавника, који „својим неразделивим увеоком натруне земљу, начело мржње, и увеоком својим учине, што се ни цвети није могло, победе мржњину непомир [...] – оплоде земљу” (курзиви Т. Ј.).

Овим указивањем на свеprisутност, али и на особен исход борбе чији је узрок „она васијонска двојина у драмству човека живота, оно драмство живота у двојини васијонске природе”, интерпретација *Ромеа и Јулије* суштински је довршена, али произвођење „нових поетских конфигурација предмета” ни изблиза није окончано.

Позивајући се на песнике (и књижевне јунаке) који су тежили да сагледају „прве почетке” ове непресушиве ускомешаности, Костић ће упоредити песништво Шекспира и Бајрона. Но, иако из ових редова провејава свест о комплексности Бајронове поезије, они су првенствено усмерени ка једном другачијем исказу: Бајрон, симбол слободарских прегнућа, супротстављен је актуелној Британији која је, облативши свој дух у колонијалној моћи и „грошићарском” поступању, уместо носиоца идеје слободе постала њен гушитељ и порицатељ.

Не треба посебно наглашавати да се у овом делу као предмет расправе најпре отвара британски однос према „источном питању” и ослободилачким тежњама српског народа. Но, фокус се убрзо помера, а „османољубиви синови Албиона” су, више него што су прекоревани за своје држање, упозоравани на губљење супстанцијалности које је њиме покренуто.

Расправа о овом процесу, његовим одразима и импликацијама, преноси се, још једном, на поље књижевности. Поричући било какву жељу за подршком „облатављене” Британије, Костић јој се ипак обраћа узвикивањем да иако „не требамо ваши стерлинга, требамо ваше Стернове, ако не требамо ваши булдога, требамо ваше Булвере, ако не требамо ваши чексова, требамо ваше Чекспире, ако не требамо ваши барона, требамо ваше Бајроне”. Ова типично костихевска игра речима, заснована на звучној подударности првих слогова у низу парова речи, којима се изнова указује на опозицију „блата” и „духа”, отвориће нови план књижевне расправе.

Елем ипак, ко велите, ипак ћемо приклонити поносно српско колено те молити у ваше милости да и наше пегазе пустите на те бесмртне паше елизејске, што на њима благује већ толико народа, толико језика?

Варате се. Те паше нису ваше. Ви сте то благо проиграли. [...]

И благо надвлада дух, и трбу надвлада груди, и океан као да већ надвлађује Британију, јер надвладаше стерлинзи Стернове, и булдози Булвере, и чексови Чекспире и барони надвладаше Бајроне.

И ти полубогови, заступници вечности народне, мораће оставити свој рођени Јеликон [...] мораће тражити себи насеобине, мораће, бежећи од свецкога тирана, наћи себи [...] ако не нов Јеликон, бар што више јеликончића.

На овом месту, при завршетку есеја, Костић своју расправу доводи у близину концепта на коме ће, након нешто више од једног века, бити утемељена постколонијална критика.

Иако припадник још неослобођеног народа, Костић се Британији као колонијалној сили не обраћа из позиције *њеног* принудног поданика, већ напротив – из перспективе мислиоца и песника који се вољно изложио упливу великана њене културе, сматрајући да ова врста „колонијалног похода”, за разлику од свих других, доноси благодети онима који му се нађу на путу или се сами према њему отворе. Но тако наш песник долази у ситуацију необичне двострукости: с једне стране, под благодетним „колонијализмом” Шекспировог духа, открива комплексне вредности његовог дела и инспирацију за ново стваралаштво, а с друге стране, као припадник народа чијој слободи управо Британија, *alter ego* Шекспировог стваралачког хабитуса, поставља препреке, призива одбацивање њене улоге (стваралачке) парадигме и узора.

Међутим, за разлику од касније „праве” постколонијалне критике, Костић јој такав статус не оспорава *a priori*, већ зато што је – у ванкњижевним збивањима и процесима – изгубила духовну супстанцу из које су израстали њени великани. Стога се „пресељење Јеликона”, односно трансфер раније британске улоге на друга подручја, јавља као природна последица њене немогућности да убудуће изнедри сличне вредности. Позорница шекспировских страсти премешта се другде.

А де би се могли приличније станити ти прогнани узори модерног Јеликона него у суседству класичног му имењака [...]? Де би се могао Дон Ђуан згодније населити него на врзшту сарајевски ашика и њиви ђулом окађени песнички уздисаја [...]? Де би се вољније одмарао величанствени зликовац, краљ Рикард, него што би у стару леглу Вукашинову?

Де би се, напоследку, могао прикладније пресадити онај зрачни изданак мржње и љубави [...] што се зове *Ромео и Јулијета*, де би се могао дивније примити, него [...] у оној неувелој српској ал башти, у којој некада процвета Омер и Мерима, и по којој ће се разлегати [...] док је год света [...] она шекспирска реч слутеће Мејре:

„Мири ружа, Омерова душа”.

Поређење *Ромео и Јулије* са „Омером и Меримом”, коме ће се Костић доцније у животу враћати,³ овде је развијено (као што је раније чињено при повлачењу паралеле између Шекспира и Бајрона) преко метафора биљног света: „мали једнодневни цветак” српске баладе, по слици љубави и уметничкој снази, сасвим је сличан „китњастом бокору пресађеном из веронски запуштени градина освајачком руком Шекспировом у енглески му парк, и тамо однегован и тамо сачуван и тамо овековечен”.

Но, то поређење није развијено у компаративну анализу ових двају дела, већ служи као увод у још један, широки завршни осврт на најзначајнија својства књижевног поступка који је *Ромео и Јулију* учинио обрасцем и узором драмске уметности. Ова особена стилска и драматуршка анализа такође је спроведена ослањањем на паралелу са појавама биљног света, које су узете за својеврсну алегију елемената драмске радње и „израстања” драмског текста.

„Ал’ да видимо како (курзив Т. Ј.) је тај ђулак поникао из веронски леја”, каже Костић започињући завршни део свог есеја и уводећи Гетеову расправу *Die Metamorphose der Pflanzen* као „методолошко оруђе” за праћење и објашњавање структуре *Ромео и Јулије*. Крећући од Гетеових речи како је раст биљке путовање ка светлости, Костић истиче да сваки развој – књижевног дела или живота у природи – мора ићи постепено: као што се „начело зрака поштује само у вапи биљског живота, у зеленилу”, док у семену биљке тек препознајемо „радњу непренишћени земаљски сокова”, тако и у драмској радњи аутор на сцену најпре изводи „представнике мржњине”, ликове оковане ниским животом („црном крвљу” и „блатом”) да би тек потом, постепено, отворио простор за појаву „виших карактера” – у *Ромео и Јулију* та линија води од слугу Капулетових у првој појави првог чина, преко слугу Монтекија, па Ромеовог пријатеља Бенволија и његових родитеља, да би се приказало земљиште које је отхранило биљку, односно да би се поставили основи и покренули механизми драмске радње. Тек тада створени су услови за увођење јунака драме, носилаца идеала, а непомирљивост њихове тежње са карактером околине јавља се као прави замајац збивања.

³ Најзначајнији осврт на „Смрт Омера и Мериме” Костић ће, поново кроз поређење са *Ромео и Јулијом*, дати десетак година доцније, у предавању „О женским карактерима у српској народној поезији” (1877). Тада ће ову паралелу знатно подробније елаборирати, поредећи „биће” љубави приказане у једном и другом делу (в. Крњевић 1980: 109–120).

Остајући доследан схватању о радњи драме као манифестацији и одразу процеса у природи и космосу, Костић и њен даљи развој објашњава и приказује преко аналогije са растом биљке: као што биљка, док тежи расту у висину, пушта и грана корење у мраку и блату, тако и уздицање начела љубави у *Ромеу* и *Јулији* бива праћено све снажнијим радом начела и представника мржње. Препреке које она поставља љубави – закључно са најтежом, када „стари Капулет шаље младожењу Париса” – воде кулминацији сукоба и трагедији.

Обимом значајно дужи од претходних наставака, овај последњи, у коме се Костић на овако особен начин бави „економијом развитака” драме *Ромео и Јулија*, суштински не доноси много нових момената у њеном тумачењу, онаквом какво је конципирано још у почетним фазама расправе. Али, он овде изричито износи и образлаже свој, раније претежно имплицитан став о *Ромеу* и *Јулији* као пра-обрасцу трагедије. Аналогija развоја драме са растом и развојем биљке, како ће се показати, суштински је била усмерена на то да се покаже да (као што у Гетеовој замисли постоји пра-биљка) постоји и замисао пра-драме, чијој су суштини, од свих познатих творевина, најближи *Ромео и Јулија*.

Цвет је увео. У најкешћим боловима највиши милина пао је увелак на земљу [...] и нагнојио је [...] остацима зрачнога живота свога. Љубав је обогатила крвницу јој мржњу благосиљући је после најжешће мржњине напасти. [...]

Капулетићи и Монтекићи рукују се помирили над гробовима Ромеа и Ђулијете.

Васијонски проблем коегзистенције решен је. Одговорило се творцу на питање, што га је ставио створу своме у тренутку стварања, одговорио му је сам створ. Блато је одуховљено, ал' се и дух облатавио. Победник је, ал' је побеђен.

Шта је то учинило да баш ову драму Костић постави на то изузетно место? Без обзира на изражено дивљење њеној драматуршкој економији, разлог је очигледно другде: у Костићевом читању, Шекспирова поетска мисао је, трагајући за човековим одговором на „тајну постојања”, то чинила на трагу идеје о сукобу, укрштају и својеврсној хармонији супротстављених сила, пројављеној у трагичном расплету. Тако је у делу писца чији је култ одржавао Костић пронашао и антиципацију сопственог филозофског учења, а истовремено – стварајући неочекиване конфигурације првобитног предмета – из перспективе читања драме изнео опсервације низа наизглед удаљених појава.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно (1955) 1996: Т. Адорно, Есеј о есеју, Београд: *Реч*, III/18, 61–63.
 Бензе 1976: М. Benze, О есеју и његовој прози, *Дело*, XXII/5, 18–29.
 Епштајн 1996: М. Епштајн, На раскршћу слике и појма. Есејизам у култури новог доба, Београд: *Реч*, III/18, 64–74.

- Јовићевић 1991: Т. Јовићевић, Шекспиролошка мисао Лазе Костића, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане 21/1*, Београд: Међународни славистички центар, 119–126.
- Крњевић 1980: Н. Крњевић, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Београд: Nolit.
- Лукач (1910) 1973: Ђ. Лукач, О суштини и облику есеја, у: *Duša i oblici*, Београд: Nolit, 1973, 33–55.
- Томашевић 1989: Б. Томашевић, Есеј као парадигма интертекстуалности, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, CLXV/6, 723–734.
- Фохт 1976: I. Foht, Eсеј као протутежа филозофском систему, Београд: *Delo*, XXII/5, 30–39.
- Хамбургер 1981: М. Hamburger, Essay über den Essay, *Literarische Erfahrungen*, <http://docplayer.org/36441-Michael-hamburger-essay-ueber-den-essay.html>, 20.11.2016.

Tatjana N. Jovičević

ESSAYISTIC DISCOURSE AND THE (CRITICAL) LITERARY THOUGHT OF LAZA KOSTIĆ

(Summary)

The paper is analyzing Kostić's disputation on *Romeo and Juliet* (1866), firstly taking into consideration the aspects defining the text as an essay. Taking that essay is mainly defined by its discourse, it explores the inherent relations between the interpreting attitude and the metaphors used to disclose the ultimate meaning of Shakespeare's tragedy. Since the same metaphors are used to denote non-literary (historical/political) processes, Kostić incessantly produces different "poetical configurations" of the initial subject of his essay, structuring the text within which different levels of literary and non-literary reality are mutually interpreted from the sole point of view. Certain scenes and statements in the drama are seen as the particular manifestation of the generic motion of nature and the "law of Universe". On another level, Kostić compares later approaches to the themes generally akin to the one in *Romeo and Juliet*: Byron's ironical deconstruction of the myth of eternal love vis-a-vis, entirely Shakespearean concept of the Serbian folk ballade *Omer and Merima*. The latest title arouse the question of relations among „central”/“model” literatures and the literatures of other cultures, which in some aspects appears as an anticipation of modern postcolonial studies.

Владимир В. ГВОЗДЕН*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 08. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈИСТА ЈОВАН ДУЧИЋ

У српској прози нема много књига као што су збирке огледа *Благо цара Радована* и *Јутра са Леутара*. Мало је писаца који су се „усудили“ да се на овај начин суоче са великим моралистичким темама, јер оне, поред тога што представљају велики изазов, истовремено доносе и знатан ризик за онога ко им приступа. Овај рад, кроз компаративну и контекстуалну анализу, покушава да смести ове есеје унутар шире европске традиције. Показује се да је есејиста Јован Дучић ерудита, еkleктичар, индуктивац; по предметима којима се бавио, као и по начину на који им је приступао, он несумњиво припада традицији есејистичког начина писања која свој прави почетак налази код Монтења у 16. веку, а настављаче међу писцима временски много ближим Дучићу, као што су Ралф Валдо Емерсон, аутор књиге *Управљање животом*; Морис Метерлинк, писац *Мудрости и судбине*; или Карлајл са својим огледима о херојима. У том смислу, овај хуманистички естетa је несумњиво литерарни баштиник „западне цивилизације“, чија је реалност везана за грчко-римску и јудео-хришћанску традицију, као и за модерну традицију државе-нације као темељног амбијента испољавања културе, што такође подразумева и изванредан немир који се крије иза његовог есејистичког трагања за „вечним“ вредностима и неспорним цивилизацијским постигнућима.

Кључне речи: хеленизам, пасатизам, модернизација, хуманизам, естетизам, индивидуализам, аристократизам, порекло, поезија.

Јован Дучић заузима почасно место у канону српске културе, а његово дело је саставни и незаобилазни део наше књижевне класике. Дучић је припадао типу песника и ствараоца који је непрестано углачавао своје дело, стихове, путописе, огледе – а то читаоци изгледа препознају и због тога га посебно цене. Он се посматра као „обожавалац културе“ који има „врло развијен историјски смисао“ и из прошлости доноси „крти шум драгоценa старог броката“ (Савић Ребац 1988: 374), али који то не чини у бекству или повлачењу, већ у делатном додиру са властитом савременошћу, упијајући знања и вештине са самих врела европске културе. Његова поезија је, како пише Аница Савић Ребац, „поезија културе, а ток његова образовања је био такав

* vladimir.gvozden@ff.uns.ac.rs

да је тек постепено и доста доцкан дошао до најоригиналнијих врела културе. И тек онда је цела његова уметничка личност проговорила” (1988: 373). Како је тврдила још Исидора Секулић, у Дучићу је национално оплођено страним довело до једне више културе (1964: 264–265). Времена и захтеви се мењају, али модел одношења према европској култури и њеним траговима који је развио Дучић нажалост није чест ни данас – утолико је, наравно, његов значај већи, што све заједно појачава потребу за једним новим, другачијим читањем и размишљањем о овом драгоценом аутору.

Дучић је био и велики путник (в. Гвозден 2003), и то не само у својству студента или дипломате већ и један особени, интелектуални путник, чије се кретање одвијало међу књигама исто колико и у стварном животу – о томе не само што сведоче непосредни трагови у његовим списима већ и изузетно богата библиотека од преко 5000 књига која се налази у Требињу. Хоризонт тог богатог путовања уливао се и у писање. Књижевни рад Јована Дучића испољавао се у оквирима различитих жанрова – поезије, есеја, књижевне критике, путописа – али је приметно да су проучаваоци своју пажњу углавном усмеравали на поезију. Разлог за то лежао је у рано израженој идеји да његови стихови надмашују све друго што је написао, као што, рецимо, читамо код Милана Кашанина: „престиж и сјај Дучићевих стихова учинили су да се о њему говори искључиво, или бар највише, као о песнику” (1968: 347). Дучићу су, као што истиче Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности*, „признате највеће заслуге за усавршавање песничког израза новије српске лирике и за развој српског стиха” (1986: 253).

Нема сумње око тога да ми о Дучићу највише знамо као о песнику и сјајном стилисти, а много мање о њему као мислиоцу, ерудити, путописцу и есејисти. *Благо цара Радована* и *Јутра са Леутара* сведоче о његовој потоњој делатности. (У овом говору о есејисти Јовану Дучићу узети су обзир само есеји схваћени у изворном монтењевском кључу, као необавезне цитатне расправе о различитим темама; шире схватање које и његове књижевнокритичке студије смешта у есеја овде није узето у обзир.) О овим делима је говорено углавном успутно, и некако су све до деведесетих година прошлог века и код читалаца и код критичара била у сенци стихова, па чак и путописа. Мора се рећи да у српској прози нема много књига као што су збирке огледа *Благо цара Радована* и *Јутра са Леутара*. Мало је, како се чини, писаца који су се „усудили” да се на овај начин суоче са великим моралистичким темама, јер оне, поред тога што сасвим сигурно представљају велики изазов, истовремено доносе и знатан ризик за онога ко им приступа. Уосталом, и сам Дучић је великим темама на есејистички начин приступио релативно касно, кад је већ био афирмисан као песник и познат као јавна личност.

Поднаслов *Блага цара Радована* гласи „Књига о судбини”. Књига је обимна и написана је за неколико година (1926–1930), мада је сасвим јасно да је стварана више деценија и да следи низ Дучићевих интелектуалних и моралних занимања током дужег периода. Изашла је као шести том *Сабраних дела* и представљала је изненађење за критичаре и читаоце, о чему сведоче и прикази у тадашњој периодици. То и не чуди, јер се Дучић пре објављивања

Блага цара Радована није афирмисао као писац таквог штива. Док је своје путописе које је унео у *Градове и химере* најпре објављивао на страницама *Зоре*, *Српског књижевног гласника* или *Политике*, то углавном није био случај са огледима, ако се изузму афоризми објављени 1907. године и три мања есеја, објављена у *Политици* 1924. и 1929. године под насловом „Мисли о песнику”, касније припојена *Благу цара Радована*. Десет мањих есеја под насловом *Јутра са Леутара* и поднасловом „Речи о човеку”, појавили су се – ако се изузму огледи „О мирноћи”, „О плесу” и „О пријатељству”, објављени тридесетих година у часописима – први пут 1951. године и углавном представљају или припремне радове за *Благо цара Радована*, или радове који продужавају и разрађују мисли из претходно објављеног дела. Уз *Благо цара Радована*, *Јутра са Леутара* су вид Дучићевог идејног завештања, сажетак његових осећања и сазнања, као и библиографија пробране и богате лектире.

Уистину, ове књиге јесу збирке кратких есеја – врло одсечних и веома смелих: прва, *Благо цара Радована*, говори о срећи, љубави, жени, пријатељству, младости и старости, песнику, херојима и пророцима; а друга, *Јутра са Леутара*, о мирноћи, мржњи, плесу, љубомори, сујети, страху, разочарању, родољубљу, карактеру и уљудности. Све то личи на каталог битних културолошких и животних проблема, што свакако објашњава популарност ових есеја у време културне кризе и дезоријентације током деведесетих година прошлог века. По предметима којима се бавио, као и по начину на који им је приступао, Дучић несумњиво припада традицији есејистичког начина писања која свој прави почетак налази код Монтења у 16. веку, а наставља се међу писцима временски много ближим Дучићу, као што су Американац Ралф Валдо Емерсон, аутор књиге *Управљање животом* (1860); Морис Метерлинк, писац *Мудрости и судбине* (1898); или Карлајл са својим огледима о херојима (1841).¹ Почетно слово наслова свих Дучићевих огледа уврштених у ове две књиге – отворено и обавезујуће „О” – преузето је из старе монтењевске традиције скоковитог индуктивног кретања око једне теме, проблема, питања.

Међутим, иза тога „О” у наслову сваког есеја дотиче се, као што бива, безброј других питања. Поводом једне појаве или проблема, писац се необавезно креће ка другим појавама и проблемима, присећа се цитата и мисли који са првобитном темом стоје у лававој вези, а затим допушта да га те нове идеје повуку ка другим, мање или више блиским и сродним мислима и увидима. Тако се читалац, од тачке до тачке, од једне до друге реченице или пасуса, креће заједно са писцем, бивајући каткад са њим потпуно сагласан, понекад настројен критички, па чак и сасвим супротстављен. Па ипак, како се чини, та слобода је управо оно што се допада читаоцу и што његову

¹ О значајној рецепцији ових дела у време Дучићевог рада на есејима сведоче и преводи: Емерсоново *Управљање животом* објавио је С. Б. Цвијановић 1923. у преводу Исидоре Секулић; Карлајлову књигу *О херојима хероизму и обожавању хероја у историји* превео је Божидар Кнежевић и објавила Српска књижевна задруга 1903; коначно, вреди поменути да је Метерлинкова *Мудрост и судбина* објављена 1918. у Загребу у преводу Александра Грлића.

пажњу везује много више за наредни корак, него за онај који тренутно гази. Дучић је био еkleктичар, индуктивац, човек пријемчив за разнолике утиске из свакодневног искуства, као и за различите, понекад и сасвим супротне идеје и ставове, учења и школе, за разна становишта и „погледе на свет”, односно како пише Паулина Лебл-Албала у једном од раних и ретких обухватних есеја посвећеним *Благу цара Радована*: „Широкогруд и толерантан, он мири идеје које изгледају на први поглед противречне, и уме да уочи међу њима узрочне везе или неке скривене афинитете. Потом, на њему својствен деликатан начин, он их усклађује у један склоп” (1938: 273).

Критичари су имали одређене наклоности у избору најбољих и најзначајнијих есеја, мада до данас остаје незаобилазно поглавље о песнику, у којем се излажу Дучићеви ставови о уметности и песничком стваралаштву. То је нека врста вивисекције и самог Дучићевог уметничког стварања, као и улоге песника уопште. Истовремено, овај оглед добро илуструје пишчево дискурзивно мирење противречности које, мора се рећи, нису лако помирљиве. Наиме, у есеју се мешају три основна схватања песника. Прво, у романтичарском духу, он је „најизразитији и најпотпунији тип једне расе. Он је мерило расног генија, сензибилитета, идеологије” (Дучић 1996: 276). Друго, у једном класицистичком духу, непрестано провејава схватање песника као универзалног људског гласа, „тумача божанства” који изражава општу људску природу и лепоту (Исто: 274). Треће, у кључу модернистичког индивидуализма, „песниково је дело увек као једно усамљено острво, које изгледа да има своје сопствено небо и сопствено сунце, на чијем осветљењу зрачи његова сопствена лепота” (Исто: 307). Ова три схватања песника и улоге поезије и иначе су се мешала у Дучићевом стваралаштву, па чак се и он сам, у различитим периодима рада може посматрати у оквиру једног од поменутих модела. Но, рекло би се да све ове тежње, упркос њиховој различитости, па и неспојивости, обједињује дубока аристократска вера да песник – да би заиста то био – мора да створи велико и јединствено дело које би било израз човековог бића и његове чежње за складом, како у природи, тако и у властитој психологији. У том смислу, Јован Дучић се показује као хуманистички естетa за којег је уметност нешто надређено у односу на друге људске делатности, нешто надисторијско што може да обухвати и усклади свако пролазно искуство.

Оглед „О херојима” је посебно занимљив ако се посматра у односу према есеју о песнику: наиме, естетичар и проповедник уметности ради уметности одједном се претвара у човека забринутог за улогу великог човека у свету. Занимљиво је то што за Дучића, под утицајем Карлајла, а карактеристично за преображај идеје у модерни, херојство не значи храброст, односно дело које се остварује у једном тренутку, већ истрајност, неограничену преданост идеји:

Постоји разлика између идеала и фикције, за које људи умиру често са истом лакоћом. Идеал, то је једно сазнање о највишој истини; а фикција, то је само пуста машта. Ка идеалу се иде памећу и науком, а ка фикцији се иде страшћу и перверзијом. Херој умире само за идеал (1996: 331).

У огледима упознајемо и Дучићев психолошки лик, који је у разним тренуцима постављен на различитим, па чак и супротним позицијама – то познају и читаоци његове поезије. У ствари, рекло би се да је управо главна врлина и мана ових есеја у хетерогености, пошто је она безрезервна, а не случајна и неконтролисана. Извор нашег задовољства у читању *Блага цара Радована* и *Јутара са Леутара* лежи између осталог у томе што смо у стању да трагамо за Дучићевим наклоностима и слабостима, односно да, попут правих литерарних ловаца, пратимо његову лектуру, да се подсећамо идеја потеклих из културних кругова кроз које се песник креће, да упознајемо његов укус и његове реакције на низ стварних животних питања – и да притом кроз такво помало воајерско уживање чак заборавимо да ли су његове идеје нове или изузетне. Велика константа ових есеја је стална спремност њиховог аутора за разговор и размишљање. На који год начин неко мислио о томе, настајање и одржавање личног идентитета, чему су посвећене и ове књиге настале у одсуству херојског пробоја изван свакодневне егзистенције, може се остварити само дијалогски. Дучић уме да говори и он напросто говори о својим мишљењима и о својим искуствима, разговара да би остварио утисак исповести, али и ради личног задовољства. Ако безмало све у овим есејима осцилује и ништа није стабилно, једино је та воља да се саопшти властита мисао, да се храбро изиђе у сусрет великим идејама константна и непроменљива. Важно за популарност ових есеја је и то што у њима Дучић не доцира; као човек који говори отворено и храбро, па чак и ризично, али са одређеношћу и искреношћу, он остварује присан додир са читаоцима. Коначно, захваљујући динарској речитости, помало латинском укусу за лепу или поентирану реч, те широкој лектури у којој преовлађује наклоност за античку мудрост и личне импресије, он успева да буде више занимљив него доследан.

Много пута је истицано да је у Дучићевим огледима важну улогу одиграло његово познавање старе грчке и римске културе, које су за њега највиша еманација медитеранства.

Поред неспорног статуса Дучића као франкофила, он је непоколебљиви хеленофил. Као што је истакао Слободан Витановић у књизи *Јован Дучић у знаку Атене*, Дучић је „заљубљеник у дубину, ширину, узвишеност, јасност, лепоту и људскост мисли грчких филозофа, уметника и државника, очаран њиховим непоновљивим смислом за меру, хармонију, за равнотежу између општег и посебног...” (Витановић 1997: 13). Песник у целокупном стваралаштву преноси схватање по којем је Грчка место за којим се чезне, о којем се сања, које је већ познато и које је саставни део стереотипа о „повратку кући”, у колевку људске цивилизације и највиших вредности. Песник је више година боравио у Атини и Каиру, и тако непосредно обогатио своје познавање ових култура. Њему су позната учења Сократа, Епиктета, Марка Аурелија, Цицерона и Сенеке, исто тако као и схватања „модерних” Монтења, Русоа, Волтера, Лока, Карлајла, Емерсона или Мигела де Унамуна. Тако, на пример, већ први оглед из *Јутара са Леутара*, започиње низом ставова старих Грка о апатији и атараксији: „Уопште, мирноћа за старински грчки свет била је врхунац не само филозофске себичности него и врхунац уметничке лепоте:

мирноћа у лепоти и лепота у мирноћи” (1969: 37). Мора се признати, заједно са историчарем Луисом Мамфордом, да се у оваквој слици, развијаној најпре у ренесанси, подстицаној у 18. столећу и коначно уобличеној у романтизму, лако заборављају сви они дивљи ирационални и узбуркани видови грчког живота „које налазимо код трагичара и драматичара или у грубим рустичним шалама или бестидностима које налазимо у Аристофановим комедијама” (Мамфорд 2001: 167). У складу са овим дискурсом, савремена Грчка није била предмет поређења са чарима замишљене Грчке.

Наравно, овакав Дучићев хеленизам нема само идеолошку, већ и естетску функцију. Славко Леовац је истицао да је Дучићева „идеја о грчки лепом бит његове поетике. То је она хармонија која очовечује, уравнотежава и осмишљава, хармонија настала из хеленског свестраног живота и мишљења” (Леовац 1985: 94). Но, у кључу већ поменутог кретања у разним правцима („многостраности”), тај исти оглед неће остати само при погледима старих Грка, већ ће се из тог језгра ширити према схватањима римских стоика, попут Марка Аурелија или Цицерона, све до појединих навода или реминисценција на дела или схватања Монтескјеа, Гетеа и Шилера. Осим тога, у његовим доцније насталим огледима – у позним путописима и песмама такође – приметно је све веће приближавање хришћанским идеалима. У једном од есеја он пише о нежности као „производу хришћанства”, о словенству као истинском хришћанству. У извесном смислу, код Дучића има нечега од умереног стоичара и уздржаног епикурејца, који пре свега верује у древне грчке и хришћанске идеале, у велике идеје и истине.

Зато и не чуди што се свака идеја које ћемо срести у овим књигама може уочити и другде, а многе од њих ће читаоце подсетити на њихова ранија трагања и знатижељне књишке пустоловине. Дучићеве мисли не обележавају никакву нову етапу у мишљењу, нити су производ посебне филозофске теорије која би се могла пронаћи у њиховој основи. Ако је потребно, можда би се ипак могло рећи да у позадини стоји некаква животна филозофија која извире из оптимистичке, разумне вере у позитивне вредности живљења. Религија, етика, естетика, социологија, филозофија, историја, књижевност овде су дати као лична духовна пустоловина. Приступачност, лакоћа и привлачна реторика главне су особине ових есеја оличене у непрестаном и неуморном кретању, као што је још давно истакла Паулина Лебл-Албала:

[...] наш песник ишао је неуморно свима могућим већ означеним путевима, античким и савременим, све су му стазе познате, познате су му све странпутице и лутања и појединаца и читавих народа; познати су му и њихови смели подвизи и кукавиштва, и лепоте душе и нискости тела. Пред нама се, као у каквом филму, развија трака све нових перспектива и слика из повеснице човекове судбине на земљи. Цео свемир је ту. Ништа човеково није му непознато (1938: 277).

Постоје, наравно, читаоци које разноврсност оправдано може да замара, будући да понекад више волимо да се зауставимо на једном месту, да осетимо дух разраде идеја, а не само њихово низање. Бескрајна анегдотичност, шароликост изражена у афоризмима може истовремено читаоца да усмери у више правца које је немогуће све следити. Дучићев скептицизам победио

је усредсређеност на једно питање: он напросто жели да око једног питања сучели што је више могуће одговора, да их супротстави, али врло ретко се усуђује да сам донесе властити закључак или барем објасни природу туђих одговора. Отуда је једна од основних примедби поводом *Блага цара Радована* – а она може да важи и за *Јутра са Леутара* – била да се ова књига лако чита, али да се, нажалост, исто тако лако заборавља.

Као и у поезији и путопису, у *Благу цара Радована* и *Јутрима са Леутара*, бекство у неодређено, аисторично време је друга страна Дучићевог симболистичког, готјеовског отклона од баналног, које сведочи о песничком трагању за оним што је битно и најдубље. Отуда се савременост – коју стратегије есенцијализма смештају у други план – појављује врло ретко или никако. Примера ради, у есеју „О песнику” не само што се не помиње ниједан савремени српски песник већ скоро да се не помињу српски песници уопште, изузев Бранка Радичевића и Војислава Илића. Све је у есејима преломљено кроз привидно универзалне, а заправо – као што би се могло показати – сасвим историјске идеолошке ставове или бинарне опозиције. Пасатизам је веома битна Дучићева стратегија. Он као да полази од прикривене премисе да је модерно друштво сумњиво у политичком и искварено у културном смислу и да су само прошле епохе – стара Грчка и Рим, а донекле и „велике” европске културе у класичном раздобљу 17, 18. и прве половине 19. веку – привлачне и достојне поштовања. Иза таквог далекосежног суда стајала је можда велика истина коју је песник болно наслућивао: наиме, да помно сачињени стихови немају своју одговарајућу улогу у новом буржоаском капиталистичком индустријском систему који их је све више омаловажавао, док је лирска уметност уистину играла некакву улогу у различитим старим режимима ка којима је упирао поглед и за којима је чезнуо.²

Можда и у бекству од савремености, Дучић улази у стару литерарну и интелектуалну авантуру у којој су представе о срећи, љубави, пријатељству, херојима, мржњи, карактеру или уљудности неодвојиви део културе европских народа. У том смислу, он се несумњиво показује као заступник „западне цивилизације”, чија је реалност везана за грчко-римску и јудео-хришћанску традицију, али и за модерну традицију државе-нације као темељног амбијента испољавања културе. Кључни појам европског писања нације, „дух народа”, Дучић – под непосредним утицајем Ренановог предавања „Шта је народ?” – користи у есеју „О родољубљу” из *Јутра са Леутара*: „Колективни дух једног народа, то је производ заједничке прошлости, историје, заједно подељених срећа и несрећа, победа и пораза. Колективни дух представља истодобно и материјалну и моралну област: заједничке жртве у крви за исте принципе и за исти идеал” (1969: 107). Следећи Ернеста Ренана и заједно са њим преузимајући волунтаристичко одређење нације које потиче из времена Француске револуције, Дучић на једном другом месту износи следеће: „Народ, то не значи заједничка земља, заједничко име, ни заједнички језик, него

² За убедљиву расправу о односу књижевности и тржишта, као и о потискивању поезије од стране нових тржишних механизма на прелому векова видети мој превод Бел-Виљада 2004: 149–188.

колективни дух, или још боље колективна душа” (1940: 307). А ако је национални идентитет нешто што упућује на дух, а не, према детерминистичком моделу, на крв и тло, онда ништа не може бити природније него да се покуша разумети и описати такав колективни дух који је ствар воље његових припадника, као и заједничке традиције којој они припадају. Отуда се може рећи да је проблем индивидуације културних разлика једна од темељних одлика Дучићеве прозе, а наравно и есеја, која се поставља као питање наративног континуитета, односно продукције и репродукције прича које утемељују нације и њихове културе. Како је време, одмицало Дучић је све више фетишизовао слику о сопственом народу, па тако у *Јутрима са Леутара* можемо прочитати и да је „српски патриотизам био најпросвећенији и најсвеснији”, или да је династија Немањића била попут фирентинских Медичија „по сјају љубави за културом, и по низу својих владара све бољих и бољих”. Како се чини, овакви искази, присутни и у неким његовим песмама, део су песникових личних чежњи и потребе за легитимизацијом властитог порекла и стварања, као и укоренењем у свету једне више, аристократске културе.

Посматран дуго као „западњак” у деведесетим је Дучић постао изнова – као некад код Анице Савић Ребац или Исидоре Секулић – симбол националног (пре свега у култури, а имплицитно и у књижевности), када су пређашње хијерархије почеле да се руше, а идејна криза захтевала нова и другачија утемељења. Његове противречности као да су се сада обратиле широком читалаштву, и они искази из његове прозе коју су неки критичари одбацивала као дилетантску филозофију почели су да задовољавају публику суочену са идеолошким, политичким и националним ломовима. Славко Леовац каже да у прози „Дучић много више констатује и убеђује него што систематски мисли и тумачи” (1985: 95), а Витановић указује на то да је Дучићево писање често производ два паралелна тока, „поетског писања” и „дискурзивног писања” (1997: 125). За модерни свет су ионако пресудни бинаризми као места напетости, почев од самог парадоксалног покушаја да се успостави било какво егзистенцијално јединство (у уметничком делу, на пример) у свету који то не допушта.

Много је боље кретати се рубовима Дучићевих противречности, анализирати их, помирити у једном књижевном интересу, интересу за неодредииво и дијалогско, али са свешћу да он није одређен само пољем књижевности, већ и пољем културе, јер ове противречности не припадају само писцу, већ и култури и језику којем он припада. На крају крајева, главна врлина ових есеја је, као што је још давно истакао Велимир Живојиновић, управо у томе што их је писао Јован Дучић:

[...] што иза тих разговора о вечним људским темама стоји један песник знан и цењен, чији нас унутарњи живот занима зато што нас је дубље заинтересовала његова поезија; што је ова књига размишљања пре свега и више свега аутобиографија једног духа, чији нас унутарњи построј с разлога занима и мами дешифровању (Живојиновић 1929: 490).

Вредност ових есеја је заправо поезија којима су проткани, њихов особени ритам и израз. Читалац не мора да се сложи са ауторовим ставовима или погледом на свет, његовом „филозофијом”, али ће га завести његова неисцрпна инспирација, па и непредвидљивост кретања кроз текст. У време кад се појавила књига *Благо цара Радована*, она се посебно ценила, код оних који су је оцењивали позитивно, као једно изразито ерудитно дело, будући да у себе уграђује разнолика знања и велико литерарно искуство – укратко, оно што се тридесетих година могло још увек слободно назвати „животна мудрост”. Разуме се да ни мудрост једног Дучића, нити његовог времена, углавном нису примерени времену у којем живимо. Па ипак, његове мисли нас освајају снагом чежње за неким другим, темељнијим и заштићеним светом о којем је ипак много више и он сам сањао него што је у њему живео.

У ствари, Дучић се у белешци која се нашла на почетку *Јутара са Леутара* враћа том сну. Песник тамо вели како се са брега Леутара изнад Требиња, могла „на ведром дану видети, преко мора које је у близини, обала Италије. Тај велики видокруг није био без утицаја на мој завичај и његове људе” (1969: 35). Тај „велики видокруг” је у схватања људи уливао дах новог искуства, за које беше довољна сама свест, идеја да негде тамо постоји нешто друго и другачије. Дучићеви огледи, синтеза скоро свега што је прочитао, искусио, свега чиме је био окупиран, истовремено су водич кроз то, нешто, другачије – а што је он сам у огледу „О мирноћи” назвао „Свет, Начело или Правило, Разлог и Морал” (1969: 41). Поред тога што је услов без којег се не може, „велики видокруг” је истовремено и песников позив читаоцу да заузме, у свом времену, прави положај за самостално, слободно и отворено осматрање *Блага цара Радована* и *Јутара са Леутара*.

ЛИТЕРАТУРА

- Бел-Виљада 2004: Džin H. *Bel-Viljada, Umetnost radi umetnosti i književni život: kako su politika i tržište doprineli uobličavanju ideologije i kulture esteticizma, 1790–1990*, Novi Sad: Svetovi.
- Витановић 1997: С. Витановић, *Јован Дучић у знаци Атене*, Београд: Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт.
- Гвозден 2003: В. Гвозден, *Јован Дучић путописац: оглед из имагологије*, Нови Сад: Светови.
- Дучић 1996: Ј. Дучић, *Благо цара Радована*, Београд: Моно.
- Дучић 1940: Ј. Дучић, *Градови и химере*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Дућић 1969: Ј. Дучић, *Јутра са Леутара; Стаза поред пута; Прилози*. Сарајево: Свјетлост.
- Живојиновић 1929: В. Живојиновић, *Филозофски разговори г. Ј. Дучића (Благо цара Радована)*. *Misao*, Beograd, XXX, 5–8.
- Кашанин 1968: М. Кашанин, *Судбине и људи*, Београд: Просвета.

- Лебл-Албала 1938: П. Лебл-Албала, *Једна књига животне мудрости (Ј. Ду-чић, Благо цара Радована), Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд, књ. 18, ½, 271–278.
- Леовац 1985: С. Леовац, *Јован Дучић: књижевно дело*, Сарајево: Свјетлост.
- Мамфорд 2001: Л. Мамфорд, *Град у историји*, Београд: Book Marso.
- Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: златно доба*, Београд: СКЗ.
- Савић Ребац 1988: А. Савић Ребац, *Студије и огледи*, Нови Сад: Књижевна заједница.
- Секулић 1964: И. Секулић, *Сабрана дела*, књ. 12, Нови Сад: Матица српска.

Vladimir V. Gvozden

ESSAYIST JOVAN DUČIĆ

(Summary)

The Serbian prose does not have a lot of books like Jovan Dučić's collections of essays *Blago cara Radovana* (*Tsar's Radovan Treasure*) and *Jutra sa Leutara* (*Leutar Mornings*). Only few writers „dared” to deal in this way with moralistic themes, because they bring a significant intellectual risk to one who approaches them. Through a comparative and contextual analysis, this paper attempts to locate these essays within the broader European tradition. Indeed the essayist Jovan Dučić is an eclectic erudite who, by subjects he dealt with and methods he used, Dučić undoubtedly belongs to the tradition of essayistic writing that had its real beginning with Montaigne in the 16th century and its popular successors such as Ralph Waldo Emerson, author of *The Conduct of Life* (1860), Maurice Maeterlink, author of *Wisdom and Destiny* (1898); or Thomas Carlyle with his essays on heroes (1841). In this sense, Dučić as humanistic aesthete is undoubtedly a literary heir of “Western civilization”, which is the reality related to the Greco-Roman and Judeo-Christian tradition as well as to the tradition of modern nation-state as a fundamental environment of the emergence of culture. However, this approach also includes a certain restlessness especially visible in Dučić's longing for “eternal” values behind the veil of the same civilization.

Маја Ј. МЕДАН*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 05. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ОД НЕМИЛА ДО НЕДРАГА МИЛАНА ДЕДИНЦА: ЕСЕЈИЗАЦИЈА ЛИРСКЕ ПРОЗЕ ИЛИ ЛИРИЗАЦИЈА ЕСЕЈА

„Али пред зору, преко свих губера, убити треба
Песника; да не потеже личност своју из детињства:
Као случајни, замршени, канап из хлеба
Ким неће нахранити никада себе, као ни зверства!“
(Р. Петровић, „Откровење“, *Ово о једном песнику*)

Милан Дединац је у свој аутопоетички избор из поезије *Од немила до недрага* (1957) поред песничких текстова укључио и наглашено лиризоване есеје који су у функцији паратекстуалне апаратуре. Примарни циљ овог рада јесте анализа песничког предговора и пропратних есеја, којом би се утврдио њихов статус у односу на саме песничке текстове. Привидно паратекстуална апаратура нема квалитет секундарног, изведеног текста у односу на примарни текст поезије, него се својим семантичко-синтаксичким структурама укључује у раван разумевања саме поезије. У последњем делу рада, посебна пажња биће посвећена збирци *Мртве рукавице* Риста Ратковића, која својом логиком одговара Дединчевим приређивачким решењима.

Кључне речи: Милан Дединац, Ристо Ратковић, есеј, лирика, симболизам, надреализам, аутопоетичко.

Милан Дединац, песник који је припадао надреалистичком покрету, али је у важним поетичким опредељењима напуштао оквире надреализма и окретао се симболистичким решењима, комплексност своје песничке позиције изразио је и избором из своје поезије *Од немила до недрага* (1957). Овај аутопоетички избор садржи, поред песничких текстова, изразито лиризоване есеје који су у функцији паратекстуалне апаратуре: најпре опширан предговор, а затим и низ уводних текстова којима се евоцира атмосфера стварања сваке од седам песничких целина. Иако наизглед само теже реконструисању стварносних околности које су условиле карактер песама, ови есеји пред-

* medanmaja@gmail.com

стављају интегрални део у драматургији датог стваралачког опуса Милана Дединца. У међуодносу есеја од којих би се очекивало да, у одређеном степу, денотирају песме, и песама од којих би се очекивало да демонстрирају одређене експликације из есеја, не постоји потпуна сагласност: појављује се вишак лирског који традиционални избор из поезије претвара у надреалистички хибридни текст.

Сагледавајући своје песничко дело у целини, после одређене временске дистанце, Дединац покушава да оживи и наизглед прозирним, исповедним тоном објасни „оно што су уствари *други* написали, *други који су некад били ЈА*” (Дединац 1957: 12). Тиме овај избор из поезије има један наглашено аутобиографски и аутопоетички карактер а аутор не само да одређује избор из сопственог песничког опуса него опцртава доминантне координате настајања модерног европског и српског песništва уопште, упућујући на специфичне фазе у стваралаштву Бодлера, Рембоа, Лотреамона, Аполинера, Диса, Ујевића, Црњанског, Растка Петровића, које он сматра релевантним. Мемоарски карактер ове књиге поезије употпуњен је и елементима дневника, што се поред очекиваних дневничких елемената из пропратних есеја, потврђује и песничком целином „Песме из дневника заробљеника број 60211” написаном у немачком логорима у Шлеској за време Другог светског рата. У полиморфну структуру *Од немиле до недрага* укључују се и путописни елементи који се, поред подразумеваних промена географије условљене песниковим путовањима, посебно рефлектују у последњем циклусу, „И зрака и мрака препуне су зене (песнички огледи с путовања по Црној Гори 1939–1955)”. Са циљем да истакну плурализам, када су у питању стратегије читања ове Дединчеве књиге, истраживачи су покушавали жанровски да је одреде и као „лирски роман” (Вучковић 2014), посматрајући је у контексту традиције лирског романа Арагона, Бретона, Ристића, Вуча. Такође, неконвенционалност овог избора провоцирала је и могућности драмског читања, које је било и извођено у Атељеу 212, 1958. године (Ђурић 2014).

Циљ овог рада не укључује потребу за коначним жанровским одређењем Дединчеве књиге, као што не укључује ни питање зашто Дединац изоставља одређене песничке текстове који припадају његовим модернистичим почетицама, те на који начин се то уклапа у контекст књижевних политика педесетих година прошлога века.¹ Примарни циљ овог рада јесте анализа песниковог предговора и пропратних есеја којом би се утврдио њихов статус у односу на саме песничке текстове: привидно паратекстуална апаратура нема квалитет секундарног, изведеног текста у односу на примарни текст поезије, него се својим семантичко-синтаксичким структурама укључује у раван разумевања саме поезије, обезбеђујући специфичну хронологију дешавања целокупне Дединчеве књиге. Ова међузависност пропратних текстова и поезије обезбеђена је на најмање два различита начина: најпре, у предговору, Дединац

¹ Биљана Андоновска, у раду „Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус *Од немиле до недрага* М. Дединца” (2014) сагледава Дединчеву збирку у контексту издавачке политике Нолита средином педесетих година. Такође, у опширно истраживање укључује и Дединчеве потиснуте најраније песничке и прозне радове.

разграђујући традиционалну форму есеја понавља оне песничке поступке, као и лирску слику света, на којој је некада заснивао своје песништво, чиме упућује на дубљи дијалогски однос паратекста и текста; и друго, на тематско-мотивском плану, генеза одређених, готово сталних мотива у Дединчевој поезији не само да се може пратити од његове прве укључене збирке, *Зорило и Ноћило певају*, него отпочиње односно накнадно се успоставља у самом предговору, који је последњи написан.

Уколико бисмо упоредили позицију субјекта у предговору *Од немила до недрага* са, рецимо, позицијом субјекта у неким Дединчевим поемама као што су „Ноћна врачања” или „Јавна птица”, учили бисмо симптоматичну блискост. Питање идентитета, свест о многострукости бића који су изражени кроз дисхармонично вишегласје „Јавне птице” или „Шлеске рапсодије” обнавља се и у предговору, Дединчевим контроверзним односом према некадашњим „ја”. Млади песник/млади песници призивају се као нека врста двојника, чиме се умножава и, мање вртоглаво него у поемама али ипак динамично, мења перспектива приповедача:

И онда ко да порекне право усамљеном младићу на тргу и његовом двојнику, ономе мом далеком ЈА кога је однела прошлост и чији лик, ево, узалуд покушава, у ноћи, да осветлим неједнаком светлошћу свога памћења, ко да им оспори право да, у великој љубави према Рембоу, на сва питања која траже објашњења његових необјашњивих поступака и његовог дела, одговарају упорно – ћутањем? (Дединац 1957: 30).

Дединац тако, већ у предговору, формирајући фигуру двојника као једну од важних фигура његовог целокупног песништва, започиње игру умножавања идентитета коју ће касније, кроз већ написане песме, варирати на различите начине. Тако ће располућеност субјекта и удвостручавање његове свести, рецимо, у „Ноћним врачањима”, бити изражено кроз имплицитан мотив повампирења:

На распаљеном гробу, у мрчави овој, без жеђи, разлили смо по небу сва вина, продрили, испили за собом кржаве реке до краја... Где ми је сан?

То нико не зна. Ја сам у два смеха извукао ногу из гроба [...]

О, ја сам, ја сам...Зову ме за пластом Анна, а овде – ах, друго име хоћу (Дединац 1957: 115).

Други варијетет ове фигуре умножавања бића, Дединац ће, на пример, остварити у „Песмама из дневника заробљеника број 60211”. У свету редефинисаном ратом, песник преузима на себе улогу народног певача, покушавајући да, до тада изразито субјективан глас, замени колективним гласом свих заточеника Шлеских логора:

То прво лице, то смо ти и ја, друже, и сви другови наши из ропских логора Шлеске. А редови ови, ове припросте песме престају да буду моје, постају наше. Или ничије [...] Ако ли ко од другова мојих прочита икад стихове ма које моје песме, па ред само један или реч једна зацвили или кликне у њему, нека зна да је тај стих, да је та реч његова била и да сам је ја само ишчупао из његових груди, а сад му је, его, враћам (Дединац 1957 : 194).

Поменута тема двојника, којом Дединац започиње ову књигу поезије, везује се за два психичка феномена: „или је реч о удвојеној, односно душев-

но распопућеној личности са проблемом идентитета, или се удвојеношћу демонстрира конфликт између инстинктивног дела личности који је присиљен да се противно својим жељама повинује друштвеним нормама” (Радин 1996: 135–136). Борбу између пасивизованог субјекта и инстинктивног дела личности, као и потребу да се та борба фиксира, текстуализује, Дединац такође уписује у свој предговор, свестан да ће тиме остварити још једно подударане са надолазећим, а већ написаним песмама. Дихотомија: пасивни субјект/ослобођена жеља, у предговору има свој израз у пару: Дединац писац пропратних текстова/Дединац аутор песама, односно, огледа се управо у несразмери, немогућности да се из позиције у којој се приређује књига *Од немила до недрага* Дединац врати у онај имагинативни, духовни, стваралачки оквир из којег је као младић писао песме. Таква борба пасивног субјекта и ослобођене жеље која увек резултира немогућношћу да се у потпуности овлада подручјем жеље, у овом случају некадашњом инспирацијом, аналогна је и немогућности да се, у поеми „Јавна птица”, освоји подручје ероса, био он везан за драматику песничког стварања, или за неосвојивост и неухватљивост жељене птице-девојке. Тако у оба случаја, али и у великом броју других песама, песник пише из стања незадовољства, из некакве недостатности која је изражена честим вапајем, узвиком посве херметичних стихова, који се као важан предсказивачки елемент, атипично, појављују још у пропратним текстовима.

Ако погледамо на који начин је у предговору наратор-песник смештен у простор у којем интроспекцијом треба да поврати оно заувек изгубљено, приметимо да он већ у самом уводу своје аутопоетичке књиге има потребу да читаоца суптилно адаптира на специфичан однос лирског субјекта и какофоничног окружења, који ће се касније појављивати у одабраним поемама, нарочито у (анти)поеми „Јавна птица”. Изолован у затвореном простору, док напољу бесни олуја (атмосфера подсећа на поему „Један човек на прозору”), песник осећа да „**бруји** моја **соба-шкољка** као да чува јауке свих ветрова овога света” (Дединац 1957: 17). Соба, која је „болнички гола”, „кула његових авети”, тесна, хладна, туђинска, хоће да га одвоји од сећања, хоће „јаву у сан да ми преруши” (Исто: 50), у варку, у несећање. Ипак, песник успева да произведе многогласност, сазвучје унутар себе-шкољке, дозивајући мноштво напуштених, бивших „ја” и њихових нарација. Овај поступак писања пропратних текстова у којима треба објаснити сопствену поетику, својом логиком недвосмислено подсећа на саме сцене песничког стварања о којима говори Дединац: „Често ми се чинило да су песме, моје песме, уствари најчешће пука дозивања. И да на крају кад застану, заћуте, то је једино зато да би осушнуле ехо” (Исто: 52). У „Јавној птици”, такође, „[с]убјект покушава да се постави у центар песме, да сагледа релације свега у односу на себе, отуда се и у његовом говору све управља ка првом лицу”. „Све што изговара као да се попут одјека враћа, али изобличено. Однос се успоставља пре свега између сопства у једном и сопства у неком другом тренутку, јер је у њему све оно што ’птица’ значи присутно у већој или мањој мери” (Веселиновић 2014:303). Тако у предговору наратор каже „замном се, огромна, моја сенка надвила” (Дединац 1957: 17), док у „Јавној птици” читамо:

„О тај плач у граду, тај плач у соби
 Да ли сам га чуо? НЕ [...]
 О тај осмех у граду, тај осмех у соби
 Откуда то?
 Блесни!
 Сини кроз чуда
 Кроз просторе, кроз сневе!
 Прасни у град!
 О тај блесак у оку, тај осмех у срцу
 Где сам то носио? ГДЕ?” (Дединац 1957: 135–136)

Јасно је да соба као простор одјека и укрштања симултаног присуства прошлости, не дозвољава хармонизацију искуства, ни у тексту, ни у паратексту, а истоветност анализираних релација још једном потврђује да Дединац, пишући свој предговор, није имао за циљ да наивно објасни свој песнички поступак, него да га укорени, поново, у лирски амбијент, приближавајући га ипак за један корак ближе у правцу стварности, *постварења* – на начин на који су то захтевали авангардисти.

Као што смо већ раније назначили, померање значаја и функције пропратних текстова у оквиру аутопоетичког избора *Од немила до недрага*, Дединац не остварује само преношењем његових већ познатих и добро разрађених песничких поступака и аутентичне слике света у подручје есеја², него и свесним стварањем прото-мотива из којих ће се касније, кроз драматургију целе књиге, развити Дединчеви готово стални мотиви у својој комплексној симболици. Ово упућује на чињеницу да, упркос тенденцијама надреалистичке фрагментарности, код Дединца готово ништа није произвољно, те се са сигурношћу може говорити о хомогеној, интегралној структури целокупног његовог опуса – док пропратни текстови дају коначан оквир и смисао том континуитету. Важно је истаћи и да је начином на који је организовао избор из сопственог стваралаштва, Дединац указао на финалну промену парадигме, која је супротстављена његовим младалачким опредељењима. Наиме, пишући о песничкој младости, аутор неретко доводи у питање исправност самих термина „песник” и „песме”, истичући антикњижевну и антиуметничку усмереност својих надреалистичких почетака. Песме као „ефемерне творевине духа, настале у једном тренутку и писане за један тренутак” (Дединац 1957: 19) неретко су третиране као „непотребни отпаци” који се не намењују литератури нити било каквој потреби архивирања. Овај антиестетски надреалистички став Дединац пориче не само чињеницом да је пристао да направи канон сопственог дела и објави два избора из поезије (*Од немила до недрага* из 1957. и *Позив на путовање* из 1965. године) него, још више, својом намером да унутар тог дела успостави одређени каузалитет, фабуларност, одго-

² Лингвостилистичком анализом пропратних текстова Милана Дединца лако се може установити понављање оних семантичко-синтаксичких решења које користи и у својим поемама. Ту пре свега мислимо на поступке интонационог и позиционог издвајања реченичних чланова (поступак парцелације реченице), а затим и на друге стилске механизме којима се постиже реченична експресивност (експресивна сегментација реченице, различити поступци интензивирања исказа). Више о томе у раду: Медан 2015: 149–171.

варајући тако на симболистичке, малармеанске захтеве за стварањем једне свеобухватне књиге.

Овом приликом, са циљем објашњења поменуте фабуларности, усмерићемо се само на одабрани мотив птице, који свакако представља један од најважнијих мотива Дединчевог песничког опуса.³ Аутор, без нужне потребе, мотив птице у њеном одсуству поставља на почетак другог фрагмента, другог дела предговора: „Кошава је очистила небо; а оно – грдно и пусто!... Бар птицу једну да је оставила под куполом од стакла, ташту птицу једину!” (Дединац 1957: 47). Овде се наравно може говорити само о некаквом наслућивању важности присуства/одсуства птица, иако тоналитет реченице својом експресивношћу подсећа на ритам „Јавне птице”. Даље, у циклусу насловљеном „Зорило и ноћило” птица је такође присутна својим одсуством, али на један другачији начин. Ликовима Зорила и Ноћила (који ће се и касније појављивати у другим песничким целинама, па и у самој „Јавној птици”), Дединац упућује на митолошки подтекст чији су елементи видљиви у песмама, али се, наравно, предање не износи у свом потпуном облику који је за нас од кључне важности:

По предању, била су три митска брата: Ноћило, Поноћило и Зорило. Прича се да су браћа дошла до некакве јаме па у њу спустили брата Зорила, који се нађе на другом свету, где пронађе царева кћери. Зорило, под ударом чаробног бича, претвори једну цареву кћер у златну јабуку и стави је у недра. Браћа извуку из јаме царева кћери, а Зорила, из пакости, оставе у њој. Зорила из јаме изнесе нека **птица**. Тако се он опет нађе на овом свету са својом златном јабуком у недрима (СМР 1998: 207–208).

Како се може ишчитати из наведеног предања, птица, која је у овом циклусу индиректно присутна, разрешава драму Зорила који има искуство оног света, пре свега својом способношћу да делује у подручју граничног, лиминалног простора. Тако се већ овде, имплицитно, за мотив птице везује трансгресивни карактер – она има способност напуштања света материјалности и комуникације са оностраним.

Наведена семантика птице потврђује се али и додатно усложњава у поеми „Ноћна врачања”. Као мото трећег дела поеме појављује се народна пословица: „Благо мјесту отклен оде, а тешко ономе у које иде”, а читав део тематизује народно веровање да але једу сунце и „кад але коначно успеју да поједу Сунце, биће то смак света (Зечевић 1981: 62–74)”: „Алуштина је Она / и напаст је, и ала/ ала је отрована! / И несита је ала / јер Сунце ждере, јер ми је изјела руке: / око њеног паса” (Дединац 1957: 117). Да не би ала успела да поједе сунце, „људи пуцају из пушака према помрачењу, лупају у клепетала и звона, а жене непрестано бају” (СМР 1998: 6): „Па лупај! Зато лупај у тигањ и тепсије! / Удари у сва звона / да оде Она / та гладна, / да оде та гладна ала / јер ће нам појести Сунце” (Дединац 1957: 116). Аналогно предању о Зорилу, и овде сунце спасава птица која „уместо сламке, један камичак Сунца у кљу-ну носи” (Дединац 1957: 118). Међутим, у наставку поеме суочавамо се са

³ Генеза сталних мотива у песништву Милана Дединца захтева посебно истраживање/а, а у постојећој литератури ова проблематика је само делимично исцрпљена.

карактеристичном надреалистичком трансфигурацијом, изједначавањем, најпре птице и сунца: „Горе, на модрој пучини неба, светлуца. Птица” (Дединац 1957: 118), а затим и але и девојке, која тако постаје средишњи семантички склоп око којег се окупљају сви делови ове поеме. Комплексним односима између различитих идентитета у поеми „Ноћна врачања” (лирски субјекат постаје вампир; ала једе сунце; птица се идентификује са сунцем; ала постаје девојка; вампир се слади девојачком крвљу – поема се завршава стихом: „Из Сунца изгрева дан /... ДАН ЊЕНЕ КРВИ КОЈА МЕ, ЈУТРОС, ЗАЛИВА...”), Дединац већ овде мотив птице доводи у јасну везу са мотивом девојке (попут утве златокриле из наше наредно поезије), што ће амплифицирати и радикално продубити у поеми „Јавна птица”. Тако код Дединца, од наслуђивања али обавезног помињања у предговору, преко постепене изградње полисемичности кроз варирање унутар различитих циклуса, птица се, са својом пуном симболиком, тек у „Јавној птици” коначно проглашава главним ликом овог Дединчевог „интелектуалног романа” (Лукић 1972: 8).

Установљено нарушавање традиционалне разлике између паратекста и текста у овом Дединчевом избору могло би да се упореди са ипак радикалнијим стратегијама подривања које песник Ристо Ратковић остварује у свој збирци-плакети *Мртве рукавице* (1927).⁴ Не само да је упоредив начин конципирања књиге у којем се флуидним кретањем одређених мотива негира вештачки створена поларизација текста на примарни и секундарни него су и појединачне песме у прози засноване на компарабилним елементима. Б. Стојановић Пантовић истиче да „у поеми *Јавна птица* статус песме у прози најочигледније сведочи о преливању стиха у исказ, а да се при томе не доводи у питање доминантно песнички карактер и прагматика текста”. „Слично се у српској књижевности може уочити код још једног сапутника надреализма Ристе Ратковића, у збирци *Мртве рукавице*, односно поеми *Левиатан* из 1927. године” (Стојановић Пантовић 2014: 261–262). У наставку рада покушаћемо да анализирамо могућности овог поређења.

Најпре, Ристо Ратковић можда најсугестивнији део своје плакете *Мртве рукавице* означава као предговор, чије границе у тексту нису јасно препознатљиве – предговор је писан истом логиком, ритмом и стилем као и остатак збирке тако да се не може са сигурношћу тврдити шта то обезбеђује укидање гласа песника и успостављање гласа песме. Предговор у *Мртвим рукавицама*, нарочито у прозним пасажима, има функцију дидаскалија којима се уоквирује време/простор и неретко потцртава доминантни мотивски план који ће касније на различите начине бити вариран – слично као и у Дединчевим пропратним текстовима. Ова дидаскалична проза свакако доприноси перформативности оба текста који добијају квалитет драмског дешавања, упот-

⁴ Намеће се питање који је смисао поређења избора из поезије једног аутора са збирком песама у прози (или плакетом) другог аутора, нарочито уколико се има у виду да је и Ристо Ратковић објавио сопствени избор из поезије, који би се можда нудио као боље решење. Међутим, Ратковићеви *Додир* (1952) представљају један конвенционални избор из поезије који његове надреалистичке песме ставља у други план.

пуњеног различитим мотоима, посветама (код Риста Ратковића Монију де Булију, Кости Атанасијевићу), писмима, коментарима.

Већ на самом почетку предговора за *Мртве рукавице* песнички субјект доводи у питање ауторство сопствених стихова. Стихове заправо овде приређује/тка/певаши фантом-баба, а песнички субјект истиче да су „многи од тих стихова били некада предвиђени за ову књигу а сад ми се чини да их је боље цитирати онако како их је употребила фантом-баба” (Ратковић 1927: 6).⁵ Као и код Дединца који константно инсистира на дискрепанцији између аутора песама и аутора предговора, и овде стихови и јесу и нису дело песничког субјекта, који на различите начине покушава да се дистанцира у односу на сопствени песнички глас.

Ова несагласност са самим собом код оба аутора упућује на то да постоји нека Другост која измиче, и која тако не дозвољава да се поврати замишљена, идеална целовитост. Код Ратковића та Другост изражена је мотивима мртве жене, мртве сестре и мртвог оца, док код Дединца она представља немогућност линеарног, уређеног сећања, обновивих многоструких идентитета младог песника: „Премажи руком још очи моје, нека те целу видим и нека твоје мртве рукавице учине чудо на столу” (Ратковић 1927: 14). Тако Ратковићево бдење са руком мртве жене у својој руци одговара Дединчевом покушају писања одавно већ мртвом руком свог некадашњег ЈА. Оно у чему се ова два аутора разликују је начин на који се покушава надокнадити поменута празнина и одсутност. Док се Ратковић отвара према фантазији, Дединац недостатак покушава измирити и директним позивањем на оне песнике који су за њега представљали ауторитете и у којима се предосећани субјект-песник појављује, али, наравно, опет не у својој целини.

Напоредним постављањем фикционалног (које је у предговору обично изражено стихом) и (псеудо)фактографског (које је обично изражено прозом, а код Дединца претпоставља и историјске и биографске чињенице, а касније и исечке из новина), Ратковић и Дединац иронишују поступак контрапунктирања симболичне представе и животног податка. То поништавање раскорака између поезије и живота код Дединца се јавља и као врховни принцип организације целокупне књиге *Од немила до недрага*, тиме што се пропратни текстови који имају изражен карактер фактографије супротстављају фикционалним песничким текстовима. Овим Дединац остварује рембоовски захтев на који га је упућивао Растко Петровић, а то је да треба ићи за оним светом „где се поезија и живот толико прожимају да се изневеравањем поезије изневерава живот, а прљањем живота прља поезија” (Дединац 1957: 36). Бенјамин у том контексту користи појам „профаног озарења” који одговара Дединчевој основној приређивачкој интенцији:

Svako ozbiljno ispitivanje okultnih, nadrealističkih, fantasmagoričkih talenata i fenomena ima za pretpostavku dijalektičko ukrštanje, koje romantična glava nikada neće moći usvojiti.

⁵ Ослањање на бајалачку традицију, као важан аспект лирског народног песништва, заједничко је Ристи Ратковићу и Милану Дединцу. Ипак, Дединац је у том смислу ближи оној традицији језикотворства којој припадају Ђ. М. Кодер, С. Винавер, М. Настасијевић, Д. Благојевић, А. Вукадиновић.

Nećemo, naime, otići dalje ako patetično ili fanatično podvlačimo zagonetnu stranu zagonetnog; naprotiv prođećemo u tajnu samo utoliko ukoliko je otkrivamo u svakodnevici, zahvaljujući dijalektičkom načinu gledanja, koji svakodnevicu shvata kao nepronicijivu, nepronicijivost kao svakodnevnu (Бенјамин 1974: 271).

Занимљиво је да се и код Ратковића и код Дединца наслућује нека врста разочарања у реч, слику, па чак и културу, и то баш онда када постоји проблем у *постварењу* песништва. Код Ратковића постоји извештан зазор „од културе, од философије, од књижевности, пуног разочараности и огорчења зато што *култура није живот* већ само једно средство његово” (Константиновић 1983: 195). Тон којим Дединац пише пропратне текстове, у којима посебно истиче оне ауторе који су на крају „изневерили песнике у себи” (Лотреамон, Рембо, Растко Петровић), носи са собом сличну скепсу по питању (не)делатности поезије: „Реч- „звезда”! О, кад би знала, бар као тама, да зрачи! О, јадна! / Реч „камен”, понекад, за облацима узлеће. / Речи које од чаме нису никад оболеле / и нису никад никог ни мрзеле ни волеле” (Дединац 1957: 16).

Свакако, фиксирајући процесуалност сопственог писања, Дединац је оваквим приступом приређивању удовољио још једном пориву, а то је, да га је увек „више привлачило оно што претходи једној уметничкој творевини но крајњи резултат” (Дединац 1957: 67). Есејизацијом лирске прозе, као и лиризаацијом есеја, Дединац овом књигом поезије дописује своје надреалистичке текстове, покушајем бележења иницијатичког дневника једног песничког стварања.

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска 2014: Б. Андоновска, Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус *Од немила до недрага* М. Дединца, у: Светлана Шеатовић Димитријевић, Слађана Јаћимовић (ред.), *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 169–203.
- Бенјамин 1974: V. Benjamin, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Beograd: Nolit.
- Веселиновић 2014: С. Веселиновић, Компулзивност и комуникација у *Јавној птици* Милана Дединца, у: С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ред.), *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 297–312.
- Вучковић 2014: Р. Вучковић, Лирски роман Милана Дединца, у: С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ред.), *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 43–54.
- Дединац 1957: М. Dedinac, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.
- Ђурић 2014: М. Ђурић, Елементи драмског у поезији и поетици Милана Дединца, у: С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ред.), *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 567–587.

- Елијаде 1980: М. Елијаде, *Sveto i profano*, (prev.) Zoran Stojanović, Vrnjačka Banja: Zamak kulture.
- Зечевић 1981: С. Зечевић, *Мутска бића српских предања*, Београд: „Вук Караџић”.
- Константиновић 1983: Р. Konstantinović, *Biće i jezik*, Београд: 1983.
- Лукић 1972: С. Лукић, Дело Милана Дединца, у: Милан Дединац, *Ноћ дужа од снова*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга.
- Медан 2015: М. Медан, Интонационо и позиционо издвајање реченичних делова у поемама М. Дединца, у: *Прилози проучавању језика*, Одсек за српски језик и лингвистику Филозофског факултета, 149–171.
- Радин 1996: А. Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета.
- Ратковић 1927: Р. Ратковић, *Мртве рукавице*, Београд: Заштита.
- СМР 1998: *Српски митолошки речник*, Енциклопедијски речник, (пр.) Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Стојановић Пантовић 2014: Б. Стојановић Пантовић, Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози, у: С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ред.), *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 251–263.

Maја J. Medan

OD NEMILA DO NEDRAGA BY MILAN DEDINAC: ESSAYS IN POETIC PROSE
OR POETRY IN ESSAYS

(Summary)

Milan Dedinac in his autopoetic selection of poetry *Od nemila do nedraga* (1957), in addition to poems, included lyric essays in function of the paratextual apparatus: first, an extensive foreword, then a series of introductory texts that evokes the atmosphere of the creation of each of the seven poetic entirety. The aim of this paper is to analyze the complex interrelationships among essays which somewhat denote poems and poems that demonstrate essays. In the last part of the paper, the analysis will be joined by a collection of poetry *Mrtve rukavice* by Risto Ratković.

Gabriella SCHUBERT*
Friedrich-Schiller-Universität
Jena

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР О НЕМЦИМА

Мој допринос је посвећен есејима српског писца Станислава Винавера (1891–1955) које је написао 1924. године, под насловом *Немачка у врењу*. У шест текстова Винавер разматра општу ситуацију у Немачкој после Првог светског рата, у Вајмарској Републици, и даје своје утиске о духовном и културном животу Немаца, а што је још важније, пише и о њиховом менталитету. Стога су ови текстови значајни из неколико аспеката: најпре из угла историјских докумената, затим из културолошко-имаголошких и књижевно-естетских перспектива, али и других разлога који се могу у њима истражити.

Кључне речи: Станислав Винавер, менталитет Немаца, Вајмарска Република, Срби о Немцима, есејистички стил Винавера.

Велики писац прве половине 20. века, Станислав Винавер, добро је познавао Немачку и одлично је савладао немачки језик. Боравио је у Немачкој неколико пута у различитим својстима – као туриста, новинар у дипломатској служби и заробљеник немачких нациста. Постављен је 1929. године за дописника Одељења за штампу при Краљевском посланству у Берлину. У Немачкој је остао, као службеник Централног пресбириа Председништва Министарског савета, све до 1934. године.¹ На његово место, 1936. године, дошао је (по други пут) његов књижевни пријатељ Милош Црњански. Боравци и служба у Немачкој оставили су дубок траг на Винавера. О свему шта је тамо видео и доживео, писао је извештаје и есеје; ништа није оставио без коментара и оцена. Касније, међутим, имао је болно искуство са Немцима. Као официра бивше Југословенске армије у Другом светском рату, Немци су га заробили у априлу 1941. године и возом транспортовали у заробљеништво. Ратне године је провео у немачком логору Оснабрик, о чему је писао, између осталог, у књизи *Године понижења и борбе, живот у немачким 'офлазима'* (Београд 1945).

* gabriella.schubert@gmx.de

¹ О томе детаљније Булајић 2002.

Мој допринос је посвећен есејима Винавера које је под насловом *Немачка у врењу* написао 1924. године. У шест текстова Винавер разматра општу ситуацију у Немачкој после Првог светског рата, у Вајмарској Републици и даје своје утиске о духовном и културном животу Немаца, а што је још важније, пише и о њиховом менталитету. Стога су ови текстови значајни из неколико аспеката: најпре из угла историјских докумената, затим из културолошко-имаголошких и књижевно-естетских перспектива, али и других разлога који се могу у њима истражити.

Есејистика је најзначајнији део Винаверовог књижевног рада. Његови есеји су јединствени у садржајном, као и стилском погледу. Основне карактеристике ових есеја јесу њихов отворен начин писања и изразит субјективизам. У свом уметнички и интелектуално захтевном приказивању Винавер не тежи да систематски и до корена анализира феномене које доживљава, него им се више мозаично, лежерно и асоцијативно приближава са разних страна. Ипак се труди да читалац схвата његова виђења без потребе да их генерализује. Винавер пише о свему што запажа и што му пада на ум са лакоћом, готово играјући се, духовито, луцидно и динамично, час са емотивном дистанцом, час са емпатијом и страшћу, а понекад и са иронијом. Дубоке мисли се мешају са тривијалним. Читалац се осећа увучен у његове мисли и емоције, опијен необичним асоцијацијама и неочекиваним сликама у којима се неки пут служи музичким, математичким и синестетским поступком. Сви његови текстови се одликују богатом ерудицијом и експресивним, визуелним изразом. Признато је у научним радовима² да су његов стил и његово схватање језика најоригиналнији у српском модерном песништву.

У есеју „Немачка у врењу” Винавер доживљава једну земљу која се налази на прекретници: пораз Немачке у Првом Светском рату и Новембарска револуција 1918/1919. године против монархије, довели су до прогнанства кајзера Вилхелма II, али у исто време до инфлације и кризе у земљи. Глад и беда последњих ратних година и финансијски скандали 1923. и 1929. године повећавали су неповерење великог дела становништва према влади Вајмарске републике. Генералфелдмаршал Хинденбург је одредио судбину земље.

I

Овакву ситуацију, у којој се Немци плаше будућности, Винавер описује у првом есеју, под насловом „Добошари у ноћи”.

Налази се у Минхену. Посећује књижару, иде код берберина, слуша научно предавање и учествује у позоришном догађају. У тим приликама разговара са мештанима како би упознао њихов начин мишљења и уопште живота. При томе себе представља као комунисту и примећује да и између Немаца има политичких симпатизера. Купује књигу *Пронаст Запада* и констатује да

² Уп., између осталог, Брајовић 2015.

„солидна, од армираног бетона, зграда царства Немачког се срушила”. Међутим, верује да за Немачку не важи пропаст, јер по његовим речима „талас историјског мора, закон ритма изнеће, избациће опет у вис Велику Немачку, über alles” и да „за Немце ради Бог сам” (Винавер 1996: 174). Винаверово критичко виђење самоуверености Немаца и немачких политичара увек се до одређене мере налази на граници ироније.

Посебно је интересантан његов опис једног позоришног комада који се даје у „Münchener Kammerspiele”: Глумци „говоре комађем реченица, које бацају једни другима у лица. Над њима болесни црвен месец, у мукама се вије, као да се порађа. Људи вичу, плачу, муче једни друге, траже кривца” (Исто: 174). Затим Винавер додаје: „Све је у одломцима речи и мисли излишних, испалих, отпалих, недошлих људи. ... Тамни добоши, час продишно чујно, час једва приметно освајају бића и пределе језовитим маршем.” (Исто: 175). Бубњање добошара на сцени Винавера асоцира на несрећну прошлост Немачке.

II

После Минхена, Винавер борави у Берлину. Доживљава и описује „Берлин у магли”, који, по његовим речима, „тешко и чудновато дише од кнежева, царева, генерала, краљева, грофова, министара и војсковођа”. Ти гломазни споменици немачких великана који седе на коњима сугеришу прекомерно самопоуздање Немаца, њихову увереност у своју супериорност. Гледајући њих, он је такорећи савладан негативним емоцијама кад пише: „И сви ови генерали и кнежеви са батинама, на грдним коњима, појављују се из магле, и прете сунцу да се не појави, да не покаже да су сви људи равни и слободни” (Исто: 179).

Сунце је из његове перспективе далеко на хоризонту и личи на једну поморанцу која „сасвим случајно обешена изнад видика улице, као лампион” (Исто: 176). Шетајући улицама Берлина, сећа се кад је на исти начин доживљавао друге градове у магли. Све у свему, слично Милошу Црњанском, који неколико година касније посећује Берлин³, Винавер се осећа некако изгубљено у велеграду. Са страхом, али можда до одређене мере и са иронијом, оцењује перфекцију Немаца. „Други народи”, пише Винавер, „са својим доживљајима, са својим страстима и грчевима дају само сировину, материјал који Немац има да сведу у категорије, да класификује у обрасце, да згрупише у редове и феле, и најзад да осмисли.” (Исто: 176–177).

У тумачења немачког менталитета постоји једна очигледна паралела између Станислава Винавера и Драгише Васића. Упадљиво је њихово осећање угрожености и несигурности, као и то да негују стереотипе, који су о Немцима и о Немачкој били проширени након Првог светског рата код Срба, али и

³ Према опису Милоша Црњанског у путопису „Ирис Берлина” (1928). У вези са тим уп. Шуберт 2005.

код других народа у Европи. У берлинској магли Винавер види „бескрајног Фридриха, на бескрајноме коњу, ... на бескрајним кљусинама”, који „чува друге улазе, чува све наше човечанске улазе” (Винавер 1996: 179).

Наравно, доживљај другости, односно разлике у менталитету, не мора увек бити предрасуда. Тако, на пример, Винавер осећа разлике у људским односима које опипљиво постоје у јужним и западним земљама Европе. Понашање Немаца не одговара његовом менталитету. По мишљењу Винавера, код њих „недостаје жива, животворна кап, оно нешто због чега све на крају крајева и јесте лепо или ма какво.” (Исто: 177). Њихов живот, по њему, „постаје препричан, преудешен и сажвакан, подељен у прегледне квадрате” (Исто: 177).

III

У трећем есеју, под насловом „Музички проблем Немачке”, Винавер долази до закључка да је музика централни проблем Немачке. Музику схвата у филозофском смислу, као израз душе. У том контексту упоређује особине различитих народа: Срба, Италијана, Руса и Немаца.

Нико по његовом мишљењу не може схватити Србију без косовске епопеје. Зато Винавер пише: „без Косова у монотоме, у дугоме, у непрекидном десетерцу који, готово никад не подиже нагласак, јер је све подједнако трагично и судбоносно” (Исто: 180).

Италију, по Винаверу, нико не може разумети без њених великих уметника: Рафаела, Ђота, Тицијана и Леонарда. А за Француску, по њему, треба знати шта је и ко је био Наполеон и то да је он поставио јасне узвишене и разумљиве циљеве за сваког створа на овој „бесциљно хаотичној” планети. Русија Винавера асоцира на патњу Христа за правду на земљи.

Размишљајући о Гетеу, Шилеру, Ренану, Ромен Ролану, Шопенхауеру и њиховом односу према музици, Винавер стиже до централне поруке овог есеја, а то је да „Немачка пати од своје сопствене душе: од музике”. Сматра:

[Немачка] пати од прекомерног оваплоћења: музика не сме да буде крајњи израз, већ само игра око крајњег израза. А последње, има, мора и сме и може: само да се наслути. Санс. Нико, некажњено, не сме постати *до краја*, као што и нико, некажњено, не сме не постати собом – јер ће га други тад формирати (Исто: 183).

Критикује Винавер и неуморно музицирање Немаца у кафанама, које упоређује са њиховом потребом да организују, да уреде, да ускладе свет. Композиције Бетовена, Брамса и Баха из ове перспективе постају површно организоване радње. Разумљиво је да Винавер као темељни познавалац музике критикује кафанско музицирање; мање је, међутим, разумљиво да не разликује од кафанског музицирања светски квалитет композиција Бетовена, Брамса и Баха.

IV

У следећем есеју, под насловом „Створ који корача”, Винавер описује паничну атмосферу међу људима услед инфлације у Немачкој. Она је трајала од 1914. до 1923. године и била је једна од најрадикалнијих хиперинфлација великих индустријских нација. Узрок је финансирање Првог светског рата. Са крајем рата 1918. немачка марка је званично већ изгубила преко половине своје куповне вредности, а индекс инфлације на црној берзи је био знатно виши. После 1919. године држава је у великој мери проширила издавање новчане масе, како би поткрепила државне дугове, а тиме је немачка марка драматично девалвирала. Винавер у овом контексту извештава: „Свет још увек постоји. Земља се окреће. Сунце сија. Свет јесте како јесте – а марка ипак пада” (Исто: 185). Овог пута Винавер посматра реакцију и понашање људи, ипак, са саосећањем: „Овај радник није седам дана окусио месо. Све кромпир, чорба, лебац и пиво. И овај чиновник сања о свињетини. Ова мала мрзне се код своје куће. Тако је ладно” (Исто: 185–186).

С друге стране, Винавер критикује послушност Немаца, која је, по његовом мишљењу, узрок те ситуације. Експлозиван језички стил прати његов коментар у коме показује његово широко знање, а и његов експресионистички стил писања:

И страшно умире овај народ још и зато што је он својим царевима, чиновницима, поповима и генералима, својим вођама, председницима одбора и директорима свести и савести увек веровао, а још и данас верује. Државотворна вера у вође, вера у солидност управе, вера, ако хоћете да Немце и сам врховни поглавар, Немачки Бог (Исто: над-дворски тајни саветник, витез Олује и Громовне Круне и другог ордења, редовни професор и доктор теологије, господин фон Бог) – не може, не уме оставити. Откуд да би бог: солидан, наметан, силан – могао да постане вашарски шарлатан, подвалација из Хебеловог „Шацкестлајна”? (Исто: 187).

У том контексту Винавер пише о спекулантима-шиберима који купују и продају ствари, а од зараде добро живе и улажу у непокретности. О издржљивости Немца у тим тешким условима Винавер пише: „То је, можда, тајна немачке снаге, тајна зашто још нису пропали” (Исто: 188). Коментарише Винавер, између осталог, и поновну женидбу седамдесетогодишњег кајзера, годину дана после смрти царице. О томе пише: „Зар сад се женити, зар сад мислити на пир, кад све пропада” (Исто: 189). За будућност Немачке има застрашујућу визију, визију Роденовог створа, уп: „Роденов торсо који корача, али нема ни главу ни руке. Еп marche. ... Лагано и гломазно он иде. Ја чујем тешки топот његових корака. И оргију у Немачкој на све стране – његови мукли кораци дају, с времена на време, чудан и језовит такт” (Исто: 190).

У току читања Винаверових утисака о Немцима осећа се колико се труди да боље разуме њихов менталитет и понашање, али да му то врло тешко пада.

V

У следећем есеју, под насловом „Кула бројева”, Винавер за оцену немачког менталитета има математички приступ. Повезује Немца са вавилонском кулом бројева и сматра да су куле бројева његови духови-чувари. Док би мање школован и учен народ побегао од куле бројева, ако се та кула случајно заљуљала, немачки дух, видевши да бројеви попуштају и варају, хоће да се спасава, али још увек помоћу бројева. Другим речима, немачки дух још увек стоји код своје напукле државне и духовне машине, „подешава, бремзује, звони на пажњу, тестерише, прекреће, пребацује, покушава и успева да спречи катастрофу, да искористи оно што је ту и како је ту, да не би и друго пукло и отишло у бездан” (Исто: 193).

Примећује Винавер код Немаца и једну челичну еластичност, коју употребљује са жилавом месом. „Још увек ови хладни и пажљиви људи, хладно и фанатично верују у своју машину, у своју историју са најмањим њеним циљем, у свој начин изградње и обуздавања свега што је искрсло и што ће искрснути у свету” (Исто: 194).

VI

У последњем есеју, под насловом „Стража на Рајни”, запажа понашање људи у ресторану. Са прецизношћу једног патолога описује како једу и пију. Пише:

Једу дубокомислено. Руке са ножем и виљушком раде као да су неки инжењери у фабрици. Гледао сам их кад пију. И то је нека дужност. И код седме кригле никад један гутљај да је само онако пијанички и чулан. То је један посао: посао испражњавања кригле. А свакоме послу приступа се са пажњом и страхопоштовањем (Исто: 195).

Наставља:

Тако пију кад их нико не гледа и кад су сами. А кад су у друштву, ту има условљеност дизања и спуштања и задржавања руке, и постоје књиге како се то пије: „Das Biercomment”. Хтео сам да запитам једнога: Mein Herr, јесте ли ви попили криглу пива – или само испразнили толико и толико кубних милиметара такве и такве течности, која вам на такав начи прија, а с помоћу таквих и таквих покрета? Нисам могао да одолим: приступам. А питам, шта сам намерио. Разуме се, нашао сам учтив начин за питање. Господин је био неки доброћудни професор. Он ми одговара: кад не би било начина, покрета, свести о начину и покрету и знања о њима: откуд бих ја, најзад знао да је то пиво? Сва та сценарија повећава моје задовољство – штавише чини га могућим. Нећете ваљда да испитујем пиво без *побожности*, како какав безбожни Француз. Шта је Бог да нешто нема побожности са којом му идемо у сусрет? (Исто: 196)

Винавер закључује: „Дакле – наш рад и нерад, наше гутање алкохола и једење, и путовање: без побожности су. Сувише имају у себи логичке брзине, математичке прегледности. А са пуно дубокомислене дубине Немци прилазе свету. Све је подједнако важно и побожно” (Исто: 196).

Читалац се пита: да ли Винавер таквим оценама жели да изрази своје поштовање или, ипак, иронију према Немцу?

У следећем упоређује Французе са Немцима. Сматра да Немци дубокомисленом темељношћу оперишу да је њихов доказ „у дубини, испод земље”. Насупрот томе, Французи су по њему једнострано логични. Они су народ који даје доказ у висину, изнад. Код Француза је, по речима Винавера, „све унапред већ доказано, а код Немаца – накнадно”.

У даљем тексту се бави односом Француза и Немаца, односно свађом која се развијала између француског писца Бориса Бареса и немачког професора Бертрама. Журналиста и писац Борис Барес је био један од највећих шовиниста Француске тог времена, који је мрзео Немце и хтео да докаже како су Немци срцем и душом скривени Французи и да их зато треба, ма и силом, и против њихове воље начинити Французима. По извештају Винавера, Барес сматра да немачка митологија нема везе са Рајном. Винавер ову њихову свађу коментарише речима: „И тако се бију француски дух и немачка темељност” (Исто: 200). Винавер је једнако добро познавао Французе и Немце, јер је, између осталог, боравио као дипломата и у Француској. Зато је био у стању да оцени ширину дејства немачке културе у Француској. Тако закључује да су „Вагнер и Ниче више можда дејствовали на Француску но и на немачку интелигенцију” (Исто: 200). Посматрајући како се гложе Французи и Немци, Винавер суверено констатује: „оно што је највеће до данас дала Европа: француски дух и логика, и немачка темељност” (Исто: 201).

У том тренутку се ипак појављује његов осећај инфериорности. Пише: „дође нам нека туга. Нека тешка туга нама, који смо им се дивили, јер нисмо могли доћи на загушљивоме Балкану до њихове ведре и широке мисли” (Исто: 201).

На крају се то осећање претвара у своју супротност. Самосвесно, тријумфално пише:

И ми почињемо, верујте, по каткад, да боље разумевамо и те Немце и те Французе, и сву ту Европу, боље но они сами. Јер су нам се неочекивано приближили. Јер су, гле, гле! неочекивано, они почели, стицајем неких сличних, мада циновских прилика, да постају Балканци (Исто: 202).

Уместо опширнијег закључка рекла бих на крају да су Винаверове мисли о западној Европи и његове оцене Немаца и данас актуелне и заслужују да се о њима размишља. Зато би било од велике користи да се у Немачкој читају Винаверови есеји у немачком преводу.

ЛИТЕРАТУРА

- Брајовић 2015: Т. Брајовић, Станислав Винавер као поетички волшебник српског модернизма, у: П. Петровић (ур.), *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера. Поетичка истраживања*, књ. 20, Београд: Институт за књижевност и уметност, Шабац: Библиотека шабачка, 112–126.
- Булајић 2002: В. Булајић, Станислав Винавер у Берлину. Из извештаја дописника Централног пресбириа 1929–1934, *Архив. Часопис Архива Југославије*, 3, 109–120.
- Винавер 1996: С. Винавер, Немачка у врењу, у: Милорад Софронијевић и Миодраг Максимовић (пр.), *Срби о Немцима*, Београд, 173–202.
- Шуберт 2005: Г. Шуберт, Слика Црњанског о Немцима у путопису „Ирис Берлина” и у његовим политичким коментарима, *Научни састанак слаviste у Вукове дане*, 34/2, 301–312.

Gabriella Schubert

STANISLAV VINAVER ÜBER DIE DEUTSCHEN

(Zusammenfassung)

Mein Beitrag widmet sich den Essays des serbischen Schriftstellers Stanislav Vinaver (1891–1955), die er unter dem Titel *Nemačka u vrenju* [Deutschland in Aufruhr] im Jahr 1924 verfasste. In sechs Texten betrachtet Vinaver die allgemeine Lage in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg, in der Weimarer Republik, und gibt seine Eindrücke über das geistige und kulturelle Leben der Deutschen wieder; mehr noch, er beschreibt seine Sicht ihrer Mentalität. Aus diesem Grunde sind diese Texte unter verschiedenen Aspekten von Bedeutung: vor allem als historisches Dokument, ferner aus kulturwissenschaftlich-imagologischer und literarisch-ästhetischer Perspektive, aber auch in anderen Kontexten, die in ihnen untersucht werden können.

Слободан В. ВЛАДУШИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 17. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈ КАО МИШЉЕЊЕ ТЕЛОМ – О ЕСЕЈИМА СРЕТЕНА МАРИЋА

У тексту се, на примеру Марићевог читања Фукоа, даје објашњење синтагме мишљење телом: то је начин читања филозофских текстова у којима се они читају истовремено и као филозофски текстови, али и као текстови који могу постати политички оперативни па на тај начин могу креирати и одређењу политичку стварност која реално угрожава једну групу људи. У даљем току текста показује се како филозофски дискурс легитимизује биополитику и како се након тога шири у политички дискурс. Закључак текста доноси разликовање есеја и дискурса филозофије: док филозофија прикрива тела (и своја и туђа) есеј открива и тело филозофа, али и тела оних који ће бити погођени остваривањем интереса моћи којима филозофија даје легитимитет.

Кључне речи: есеј, филозофија, дискурс, биополитика, политика.

У наслову овог рада постоји једна синтагма која делује не само парадоксално већ и нејасно: то је формулација мишљења телом. Ова метафора сугерише тип мишљења који приликом анализе туђе мишљења или слике света, узима у обзир и судбину властитог или колективног тела коме припада онај који анализира туђе мишљење. При мишљењу телом, спекулација се проширује на питање судбине тела које мисли, и то тако што туђе мишљење замишља политички оперативним.

Мишљење телом подразумева да извесни мисаони системи нису изоловани у дискурсу филозофије или књижевности, већ да имају ту моћ да постепено постају политички оперативни, тако што инспиришу политичку праксу. Да бисмо то и доказали, испричаћемо причу о једном програмском исказу и његовој експликацији, који заузимају своје место у простору дискурса филозофије, да би после извесног времена, неприметно били преточени у политички дискурс.

* svladusic@ff.uns.ac.rs

То што прича започиње цитатима из једног есеја Сретена Марића није случајност. Такав избор цитата жели да предочи чињеницу да је Марић имао склоност ка мишљењу телом, што значи да је у његовим есејима присутна једна посебна осетљивост за политички аспект филозофије. То је истовремено и карактеристика која може бити приписана Марићевој личности, али и његовом имплицитном разумевању есеја као жанра.

Наше прича започиње есејем „Гласници апокалипсе” из 1967. У овом есеју, Марић наводи бојазан Лисјена Голдмана, „starog humaniste i marksiste” (1968: 49), да „jedan novi, ultraformalistički racionalizam već počinje da eliminiše ne samo egzistencijalizam već i hrišćanstvo i marksizam [...] sve te filozofije koje su – uprkos svojim razlikama – bile usmerene na probleme smisla života i sudbine čoveka” (Исто: 49–50). У контексту овог запажања, Голдман антиципира друштво које ће се састојати од масе извршилаца и мале групе специјалиста који монополишу одговорност и доносе одлуке. У таквом друштву, наставља Голдман: „Sve humanističke vrednosti sedamnaestog i osamnaestog veka biće [...] likvidirane” (Марић 1968: 50). Самим тим, биће ликвидирани и свет каквим га познајемо.

За контекст ове расправе није неважно што ова Голдманова слика будућности добија потврду у феномену постдемократије (Крауч 2014) и расправама о неофеудалном карактеру савременог друштва. Па ипак, то није пут којим ћемо се кретати у овом тексту. Важније је нешто друго: Марић показује како се Голдманова антиципација једне недемократске друштвене структуре испољава у ондашњем дискурсу филозофије. Да би то доказао, Марић цитира „jednog mlađeg francuskog filozofa koga mnogi smatraju filozofom danjašnice” (Марић 1968: 50) – то је Мишел Фуко.

Цитирани одломак из Фукоа поседује недвосмислени програмски карактер. Фукоовим речима, у заградама, есејиста додаје своје коментаре:

Sva ta istraživanja (izvesnih predstavnika nauke o čoveku za koje Fuko drži da otvaraju nove perspektive) ne samo da brišu tradicionalnu sliku koja je bila stvorena o čoveku, već po mom shvatanju, teže da učine beskorisnom, u istraživanju kao i mišljenju, i samu ideju o čoveku. Najteže nasleđe koje smo primili od devetnaestog veka – i već je krajnje vreme da ga se otarasimo – jeste humanizam. Problemi odnosa čoveka i sveta, problem stvarnosti, problem umetničkog stvaranja, sreće... apsolutno ne zaslužuju da budu teorijski problemi. Svi ti poklici srca, svi ti zahtevi ljudske ličnosti, egzistencije, apstraktni su: to jest odsečeni od naučnog i tehničkog sveta koji je naš stvarni svet. Mi (generacija Fukoa), mi smo sebi otkrili nešto drugo, drugu strast, strast za pojam, strast za ono što bih ja nazvao „sistem” (Marić 1968: 50).

Уколико желимо да видимо какву експликацију добија овај антихуманистички програмски одломак, било би добро да се присетимо Фукоовог добро познатог предавања о биополитици од 17. марта 1976. године. Фуко ту прави разлику између дисциплинарне власти која се обраћа човеку као телу и биополитике која се обраћа популацији у којој је човек сведен на биочестицу. Говорећи о биополитици као технологији, Фуко предочава путеве биополитичке праксе: „Биће потребно такође установити механизме за регулацију који ће у тој глобалној популацији, са њеним случајним пољем, моћи да учврсте равнотежу, одржавају средину, установе неку врсту хомеостазе, осигурају уравнотежење” (Фуко 1998а: 299).

Уравнотежење и хомеостаза; те две рационалне, технички неутралне и уравнотежене речи, лишене било каквог негативног патоса, својом интонацијом прикривају *нову* логику људских односа коју производе. Сасвим у складу са програмским речима које је цитирао Марић, Фуко заиста у свом предавању није показао да га занима хуманистичка перспектива биополитике, односно биополитика преведена на ниво појединаца. У томе је филозофско тематизовање биополитике идентично биополитичкој пракси, па из те чињеница можемо да изведено следећи закључак: Фукоово предавање о биополитици није тек указивање на биополитичку праксу, него филозофско крило те праксе. Попут саме биополитичке праксе, ова филозофија се више не обраћа човеку као телу или појединцу, нити заузима јасан став према биополитици из угла тог појединца или вредности које рачунају на улогу појединца, попут демократије или либерализма.

Фукоово предавање изгледа као форма путем које биополитика објављује саму себе. Пошто се то дешава у једној претходно припремљеној антихуманистичкој атмосфери – коју симболизује недвосмислени Фукоов захтев да се отарасимо хуманизма – онда биополитика својом објавом стиче легитимитет. За почетак, у дискурсу филозофије.

Фукоовом објавом легитимности биополитике, започиње процес њеног уобичавања чиме она стиче веће маневарске способности у јавном и политичком простору. На први поглед, Фуко о биополитици говори као о нечему што већ постоји, што је већ присутно, па тако изгледа као да његово предавање само нотира нешто што је већ у току. Али није тако: објављивање биополитике као биополитике, јесте чин њеног легитимисања, након чега она постаје део епохалне филозофске, интелектуалне, а самим тим и политичке климе. То значи да се биополитика *анонимизује*, да престаје да се повезује са једним именом, па и са једним дискурсом. Она постаје легитимни део једне слике света: она постаје политички оперативна, неупитна, прихватљива, ако не у јавности, а онда свакако у домену конкретних политичких одлука.

Да бисмо то доказали, пребацимо се у 2013. годину, на састанак јапанског националног савета за реформу социјалног осигурања. Током овог састанка, јапански министар финансија Таро Асо (72 године) овако коментарише егзистенцију својих болесних сународника и вршњака који више нису у стању да се сами хране: „Не дај боже да вас приморавају да живите ако ви желите да умрете. Ја бих се осећао веома лоше кад бих знао да за све то лечење плаћа влада. Проблем ће се решити само ако им дозволите да што пре умру” (Таре 2013).

Није тешко у овој изјави препознати Фуково разликовање суверене и биополитичке власти: док „суверена власт (...) убија и пушта људе да живе,” биополитика, односно власт регулације „састоји се у давању живота и пуштању људи да умру” (Фуко 1998а: 299). Када Асо каже да људе који не могу да допринесу богатству државе, треба једноставно пустити да умру, онда се он имплицитно позива на правила биополитике, односно на Фукоа.

Иако биополитичка по духу, реплика министра финансија се ипак разликује од биополитичких исказа у филозофском дискурсу. Разлика је у томе

што она биополитичко мишљење своди на раван тела и то појединачних тела. У филозофском дискурсу, који је закономерно одвојен од мишљења телом, тако нешто се не би могло догодити. Управо зато, ова политичка изјава, иако је сасвим у духу биополитике, то није и по свом домашају, јер се она обраћа појединим телима, а не популацији у целини, попут биополитике. Зато она истовремено и припада и не припада биополитици. Она разоткрива судбину тела у Фукоовом концепту биополитике и тако чини оно што француски филозоф, доследан у свом антихуманизму, није учинио: она антиципира и означава конкретне групе тела, или јасније, конкретну групу људи која ће бити пуштена да умре.

На овом месту, мора се разјаснити начин на који мишљење телом управља и одређује читање Фукоовог антихуманистичког филозофског програма који Марић цитира у есеју из 1967. године. Да бисмо на ово питање одговорили, потребно је да детаљније анализирамо начин на који Марић чита Фукоа. Ево одговарајућег цитата из Марићевог текста:

Moram priznati da i sam čitam Fukoa sa uživanjem i korišću. Naravno, njegova je misao nijansiranija, kontekst ipak mnogo „humanističkiji” no ove prilično brutalne izjave. Kao misao svakog pravog filozofa. Ali što se tiče njihovog odjeka i praktičnog značaja tiče, „brutalnosti” jedne filozofije su važnije od njenih nijansi, možda važnije i za samog filozofa, jer obavezuju (Марић 1968: 51–51).

Цитирани одломак је одличан пример мишљења телом, које подразумева да се приликом анализе туђег мисаоног система узимају у обзир *и логички и политички* домашај тог система. Мишљење телом не значи да се неки филозоф чита искључиво као политички идеолог, па да се самим тим, у контексту политичке ситуације коју може да изазове, или коју је изазвао, одбацује у целини. Мишљење телом гарантује слободу туђег мишљења. То чини и Марић када проширује контекст Фукоовог цитата. Он му даје хуманистичку легитимацију, имплицира нијансираност тог мишљења, прихвата став да је Фуко прави филозоф.

Међутим, након што призна филозофску легитимност Фукоовог мишљења, Марић ће сагледати и њен политички домашај. Он то чини тако што поставља питање рецепције филозофије. То је тренутак у коме Марићева мисао излази из филозофског дискурса. Називајући цитирани одломак бруталношћу – без наводника, дакле у дословном значењу – Марић имплицира политичке консеквенце Фукоовог мишљења по живот појединаца. Марић тако говори у име свих неименованих појединаца чији ће животи неминовно доћи у опасност услед одрицања од хуманизма. Тако се мишљење телом показује као гест бриге не само о сопственом телу већ и колективу, које одређена мисао имплицитно угрожава.

Стављајући у наставку текста „бруталности” под наводнике, Марић формализује цитирани антихуманистички одломак из Фукоа. Он га поново уводи у дискурс мишљења, кроз питање: шта је претежније – целина мишљења једног филозофа или овакви његови фрагменти?

Марић, који је иначе обазрив у мишљењу, овде је прилично експлицитан. Подсетимо се његовог одговора на ово питање: „’бруталности’ једне фи-

лозофије важније од њених нијанси, можда важније и за самог филозофа, јер обавезују”. Да ли Марић греша када каже да су истакнути фрагменти важнији од нијанси једне филозофије? Одговор на ово питање зависи од начина читања филозофских дела. Сваки филозоф чији брутални фрагменти начине неку штету у историји – а таквих је филозофа и фрагмената било – могао би бити оправдан чињеницом да је погрешно читан. Тај став произилази из самог дискурса филозофије која тврди да је свако претакање филозофског мишљења у домен политике/конкретног деловања, злоупотреба филозофије.

Постоје две ствари које противрече овој одбрани чистоте филозофског дискурса и миту о њеној наивности: у првом реду, то је само постојање оваквих фрагмената, који се из остатка текста издвајају специфичном реториком. Било да је та реторика програмска, манифестна, као у цитираном одломку из Фукоа, било је да је афористичка/гномска, она обликује идеалног читаоца који фрагмент чита као антрофиле целине филозофије. И програмски фрагмент и афоризам се својим реторичким обликом препоручују као резиме целине мишљење, као пакет спреман за пут у други дискурс.

Други моменат који укида наивност филозофије наглашава и Марић: оно што тврди брутални фрагмент, дакле, фрагмент који се може политички операционализовати, то обавезује филозофа. Шта то, заправо, значи? Да бисмо одговорили на ово питање, морамо да у неколико реченица реконструирамо Марићеву поетику читања филозофије. Мотив обавезности се ту понавља. Ево, на пример, одломка из Марићевог есеја о Шопенхауеру:

Да оправда Шопенхауеру двосмисленост, Томас Ман инсистира да је *Свет као воља и представа* роман, роман своје врсте. И ја сам склон да велика филозофска дела, бар извесна, читам као уметничка дела, једног Платона, на пример, многе модерне филозофе исто тако. Али сами филозофи на то никако не пристају; претендују да су носиоци истине. А истина обавезује (Марић 1987: 132–133).

Читајући Шопенхауера, Марић се сусреће са двосмисленостима, које су дозвољене у књижевности, али не и у филозофији која претендује на истинитост. Насагласности у књижевности нису грех, па зато Томан Ман чита Шопенхауерово најзначајније дело као роман, а не као филозофију. Марић га у томе прати. У том смислу, филозофија би могла бити нека врста наставка књижевности, пре свега романа, другим средствима. Филозофско дело тада не открива истину о свету, већ открива личност филозофа. То је моменат који спаја књижевност и филозофију. Тако читана, филозофија постаје део дискурса књижевност, жанр књижевности.

Међутим, филозофи овакво читање не воле. Читати филозофију као књижевност у супротности је са дискурсом филозофије, који тежи истини, а не експонирању личности, што имплицитно чини књижевност, чак и у најрадикалним случајевима деперсонализације књижевног текста. Истина обавезује филозофа, као што га обавезују и „бруталности”; и док у уметничким делима нема ничега обавезујућег за самог уметника, јер их он ствара, „истина” која обавезује филозофа је обавезујућа, зато што је филозоф доживљава као нешто изван себе самога, као принцип света, принцип који има моћ тотализације света, те му филозоф стога служи, као посвећеник који зна нешто

што остали не знају. Тако се унутар дискурса филозофије неосетно конституише подела на две групе људи: прва обухвата оне који знају тај принцип и оне који разумеју оне који знају, или су бар посвећени том разумевању. Друга група чини оне који (још увек) не знају, и који (још увек) нису посвећени разумевању оних који знају.

Однос између ове две групе се може историзовати. Могло би се показати да у појединим епохама филозофија тежи или да прву групу додатно изолује, или да придобије припаднике друге групе за себе. Међутим, историзација односа филозофије према онима који јој изворно не припадају, излази из домена овог текста. Нас у овом тренутку занима како изгледа тај однос у време када Фуко исписује своје манифестно одрицање од хуманизма, те консеквентно томе развија концепт биополитике. Одговор на ово питање налазимо у Хајдегеровим тексту „Доба ’слике света’”:

Научник нестаје. Њега замењује истраживач, који се налази у истраживачким предузећима. Управо она, а не његова ученост, дају „укус” његовом раду. Истраживачу није више потребна кућна библиотека. Осим тога, он стално путује. Он о научним проблемима расправља на симпозијумима, а до научних информација долази на конгресима. Везује се уговорима са издавачима. Сада и издавачи одлучују које ће се књиге писати (Хајдегер 2000: 68).

У овим, за Хајдегера зачуђујуће експлицитним, реченицама разоткрива се пејсаж модерне и постмодерне институције филозофије. То више није скуп лабаво повезаних филозофа који једни друге читају у осамљености својих домова, те интелектуалне публице која чита једне или друге. Сада је то истраживачко предузеће, а та метафора упућује на неку зграду, на неку фабрику мишљења, у којој су истраживачи радници који фабрикују мишљење. Оно зато није више производ личности филозофа и онога што је на ту личности утицало (кућна библиотека), већ се путем хијерархијски установљених канала спушта са врха предузећа до његовог дна. На врху се налазе они који производе мишљење на основу извесних налога, а на дну они који мануфактуришу консензус око тог мишљења.

Једноставност Хајдегеровог описа као да сведочи о анимозитету спрам феномена који описује. Као да је тај анимозитет – парадоксално скривен колико и откривен – онемогућио филозофа у заузимању филозофске дистанце коју посредује његов специфичан филозофски језик. Та дистанца је пробијена услед тога што је сам феномен једна врста имплицитног скандала.

У Фукоовом учењу о дискурсу, више нема ни трага том скандалу. Поново је на делу, фини, мирни, сталожени Фукоов речник, који уобичава оно што је код Хајдегера био догађај: „Uvek moguće da neko u prostoru divlje spoljašnjosti govori istinu, ali neko je u istini samo pokoravanjem pravilu diskurzivne ’policije’ koja treba da se reaktivira u svakom od pojedinačnih diskursa” (Фуко 2007: 27). Истраживачко предузеће се сада дематеријализује у дискурс, у цивилизовани простор у коме ред одржава (дискурсна) полиција. Истина дискурса није у истини већ у у поковавању.

Изван тог простора истине, стоји „дивљи” простор у коме увек неко може да говори истину. Али та истина не допире до цивилизованог простора

дискурса, јер дискурс не установљава нека истина, већ моћ. Тако су они невини, безазлени Хајдегерови издавачи, који би да штампају оно што могу да продају, сада постали моћ која наручује од дискурса одређену истину: ону, наиме, која легитимизује њене интересе у политичком простору.

Задатак истраживачког предузећа/дискурса филозофије је у следећем: она је ту да голи интерес моћи преведе на језик мишљења, да га окружи нијансама, двосмисленостима, недоумицама, али да га истовремено изрази и у бруталностима и гномама. Они ће потом, попут жутих листова са дрвећа, тихо и лагано, скоро неприметно, падати на дистрибутивне дискурсе попут медија стварајући штимунг, климу, атмосферу која ће омогућити инстанци моћи да на политичком пољу добије легитимитет који без филозофског *уобичавања* не би био могућ.

Када говоримо о правилима савременог филозофског дискурса, имамо у виду правило да оно никада не мисли телом. Филозофско мишљење – данас понајвише, јер је егзистенцијализам успешно ликвидиран – карактерише искључивање тела из процеса мишљења. У том смислу треба схватити Фукоове речи из *Археологије знања*: „Не питајте ме ко сам и не реците ми да останем исти: то је морал личних података, и он важи за наше исправе. Али нека нам остави слободу када је реч о писању” (Фуко 1998б: 22). Слобода писања о којој говори Фуко подразумева разлику између мишљења (слободе писања) и тела (морал личне карте), између простора мишљења и простора (политичке) активности. Ова Фукоова реченица као да одбија могућност да мишљење као слобода писања има било какве везе са телом мислиоца (зато: „не питајте ме ко сам”), а самим тим и са било којим другим телима, која се у Фуковој филозофији појављују само као објекти, а не као жива, конкретна бића која ће трпети консеквенце његовог мишљења. Ти конкретни други заузимају онај „дивљи” простор изван дискурса, па је њихова судбина изједначена са судбином дивљака.

Баш зато што веза између мишљена и тела не постоји, слобода мишљења, наводно присутна у дискурсу филозофије, нема ништа против неслободе деловања, јер слобода мишљења унапред пристаје на покорност унутар дискурса. Они интелектуалци који су имали прилике да животом посведоче спој мишљења и политичког деловања такву слободу мишљења нису могли другачије да виде осим као лажну слободу, као лаж о слободи. Хана Арендт, на пример, тврди: „Bez jedne politički zagarantovane javne oblasti, sloboda u svetu nema nikakvo mesto na kojem bi se mogla pojaviti” (Арендт 2009: 318–319). Хана Арендт овде циља на укидање поделе на две групе људи које филозофски дискурс подразумева, (посвећење и непосвећене), јер знање истине, из домена личне посвећености или наручене истине, преобраћа у простор слободне размене ставова. Нема дакле, цивилизованог дискурса и нецивилизоване дивљине – постоји само јавни простор. Њена позиција је сасвим другачија од Фукоове.

Политички загарантована јавна област није, дакле, област дискурса. Напротив. Политичка, јавна област је онај простор кога дискурс потцењује као „дивљину”. То је простор у коме се слободно мисли телом. Одавде произила-

зи да се став према њима не базира само на елементима логичке процене, већ и бази претпостављених резултата њиховог политичког деловања.

Овом јавном простору припадају есејисти, који никада нису били институционализовани попут филозофских истраживача. Субјективност есеја, као жанра, његов коси поглед на ствари, могући су само зато што есејист није део институције. То га оставља у несигурности јавног простора, са моралом који надилази потребу за личној сигурношћу; есејиста је осуђен да мисли телом. Сретен Марић је ту пресуду преобразио у избор, и зато се у његовим есејима мишљење телом тако јасно види. Такво мишљење отвара могућност за истину, која за разлику од оне која постоји у дискурсу неће бити задата, већ ће се до ње доћи улагањем властитог тела у процес мишљења. Поглед на Фукоа и на филозофски дискурс сада мора постати другачији.

Док институционална филозофија инсистира на двосмисленостима Фукоове филозофије, чиме прећутно гради алиби за њихову политичку деловност, Марић може да те двосмислености констатује, али и да оде даље од њих. Тај *корак даље* припада јавном простору који дискурс мрзи, јер је то простор слободних људи, који се не либе да уложе тело у процес мишљења. Марић зато може да прочита Фукоа онако како нико у филозофском дискурсу не би смео, уколико жели да остане у њему, односно у тзв. „истини”. Коментаришући Фукоову страст за систем, Марић каже: „’Strast za sistem’ je totalitaristička, a sistem lako preklopi čoveka”. А затим наставља:

Istina, sam Fuko se i te kako bavi 'idejom o čoveku' i svim njegovim problematikama, ali ovi njegovi ovde citirani zaključci su za mene neka vrsta ideologije tehnokrata, onih koji verovatno i ne postoje u stvari, koji su valjda samo mit našeg doba, a za koje se veli da sve potčinjavaju nadljudskoj racionalnosti i efikasnosti logike i tehnike (1968: 51).

Фуко је тражио да га не питају ко је. Марић је одговорио на то питање – ти си идеолог технократа, ти си њихов службеник. У томе је кључна разлика између филозофије и есеја: прва сакрива тело, сакрива своју личну карту. Друга открива своје тело, тела филозофа, али и туђа тела, која немају приступ филозофији и о чијој судбини филозофија не брине.

ЛИТЕРАТУРА

- Арендт 2009: Н. Арендт, *Слобода и политика*, у: *Антологија немачког есеја* (прир.)
Dragan Stojanović, Београд: Службени гласник.
- Крауч 2014: К. Крауч, *Постдемократија*, Лозница: Каргос.
- Марић 1968: С. Марић, *Гласници апокалипсе*, Београд: Нолит.
- Марић 1987: С. Марић, *Огледи II*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Таре 2016: А. Таре, Треба пустити старе људе да умру, (<http://www.nezavisne.com/novosti/svijet/Aso-Treba-pustiti-stare-ljude-da-umru/176663>. приступљено 14. октобра 2016)
- Фуко 1998а: М. Фуко, *Треба бранити друштво*, Нови Сад: Светови.
- Фуко 1998б: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд: Плато.
- Фуко 2007: М. Фуко, *Поредак дискурса*, Лозница: Каргос.
- Хајдегер 2000: М. Хајдегер, *Шумски путеви*, Београд: Плато.

Slobodan V. Vladušić

THE ESSAY AS A FORM OF BODY THINKING – ON THE ESSAYS OF SRETEN MARIĆ

(Summary)

The text utilizes the example of Marić's reading of Foucault to provide an explanation of the syntagm body thinking: it is a manner or reading philosophical texts through which they are at the same time philosophical texts and texts that can become politically operational, creating in that way a particular political reality which endangers a certain group of people. The latter part of the text portrays how philosophical discourse legitimizes biopolitics and how it subsequently spreads into political discourse. The conclusion validates the differentiation between the essay form and the discourse of philosophy: whilst philosophy covers bodies (both its own and someone else's) the essay uncovers the body of the philosopher, as well as the bodies of those who are affected by the realization of the interest of power which is legitimized by philosophy.

Горана С. РАИЧЕВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЈЕЗИК, БИЋЕ, ИДЕОЛОГИЈА: ЕСЕЈИСТИЧКИ ДИСКУРС РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА О ПОЕЗИЈИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ**

У раду се полази од тезе да је Р. Константиновић своју теоријску конструкцију контроверзне *Филозофије паланке* (1969) – односно њен први део, у којем се теоријски обрађује и критикује тзв. култура паланачког света – у највећој мери изводио користећи се појмовима, идејама и мотивима песништва и критичке мисли који припадају раздобљу српске модерне (1901–1914). Из тога би произишло да су есеји о песницима ове епохе, а посебно они посвећени Милану Ракићу, Сими Пандуровићу и Владиславу Петковићу Дису, формираны у основи пре него што су објављивани у *Трећем програму* (1970–1981) и потом обједињени у осмотомном есејистичком делу *Биће и језик* (1983). У раду се даје кратка анализа Константиновићевог есејистичког дискурса како би се показало да је овај, иако претендује на филозофичност и универзалност, темељно одређен пре свега ауторовим поетичким, али и идеолошким, парцијалним и пристрасним полазиштем.

Кључне речи: поезија српске модерне (1901–1914), импресионизам, филозофија паланке, Р. Константиновић (1928–2011).

Позната је чињеница да је рецепција песништва српске модерне пролазила кроз различите фазе, те да се кретала од оспоравања до „рехабилитације” – када се изнова указивало на специфичности ове прве праве „уметничке” поезије у српској књижевности, као и њене поетике, те на њену историјску, али и универзалну, естетску и општечовечанску вредност. Разлози оштрих критика били су вишеструки, али их суштински треба тражити у домену епохалне поетичке промене. Епоху коју ће многи касније називати златним добом српске културе од следећег нараштаја делила је катаклизма Великог рата, који је, осим материјалног разарања, донео и корениту промену темељних вредности: уместо тежње ка приближавању западним узорима,

* goranaraicevic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта 178005, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Р. Србије.

уместо поповићевског позива на подражавање културних и песничких образаца, одбачена је уморна западна култура у име нових, свежих, природних, самородних и неевропских врела инспирације, а са њом и формални окови западњачког версификацијског канона. Међутим, ако је, судећи према уоченим законитостима унутрашњег уметничког развитка, било сасвим природно да се међуратни песници супротставе генерацији својих „очева”, враћајући се импулсима романтичарског стваралаштва и песницима романтичарске епохе, очекивано враћање српској грађанској поезији после Другог светског рата изостало је, и то у великој мери и захваљујући томе што су и култура и књижевност у другој Југославији од самог почетка имали снажан идеолошки набој. Занимљиво је, међутим, да су педесетих година (дакле у време када су полемике о слободи стваралаштва уопште и постале могуће) ствараоци и критичари ангажовани у одбрани аутономности уметности од налога соцреалистичке естетике, имали такође мало лепих речи о песништву српске модерне. Штавише, приметно је да су неки од најодважнијих и најумнијих критичара соцреализма (или, како се то онда говорило, „реализма”) у књижевности, бранећи своје право на модерност и „модернизам”, одбацивали целу епоху прве српске модерне – као „непесничку”, чиме су – свесно или не – идеолошки обојеном отпору према раздобљу највећег успона српске грађанске културе дали и алиби у виду теоријског и естетичког оправдања. Тако су се Зоран Мишић, састављач утицајне *Антологије српске поезије* из 1953. године и Миодраг Павловић, и сам песник, те од Мишића ништа мање значајан антологичар, и књижевни критичар, поводом поезије модерне оглашавали чак и врло оштрим судовима, одричући појединим песницима ове епохе сваку уметничку вредност. Нова читања поезије првог таласа српског модернизма, која потичу из последње четвртине 20. столећа, могла би се разумети и као покушај да се укаже на то да о овој епохи није речена последња реч: радило се пре свега о књигама Д. Витошевића (*Српско песништво 1901–1914*, 1976) и П. Палавестре (*Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1892–1914*, 1986). Интересовање за модерну настављено је и почетком новог столећа када настају књиге М. Ненина (*Српска песничка модерна*, 2006) и Ј. Делића (*О поезији и поетици српске модерне*, 2008), док је Л. Којен, у покушају ревалоризације овог песништва, 2001. године саставио *Антологију српске лирике (1901–1914)*. Последњих година чине се напори да се српско грађанско друштво и његова култура с почетка 20. века осветле на један свеобухватан и систематичан начин, што је гест који свакако говори афирмативно о савременој култури сећања, али и упућује на закључке да се ради о својеврсном одговору на претходно, другачије, различитим чиниоцима условљено историјско и вредносно виђење ове епохе.

О Константиновићевом тумачењу поезије српске модерне и њених песника – од којих су сви присутни у осмотомном есејистичком делу *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века* (Београд 1983) – није писано много. Овог аутора – који се као песник огласио управо почетком 50-их година, и чија је поезија по модернистичкој поетици била сродна с тада критикованим, новаторским песништвом Попе и Павловића, шира читалач-

ка публика није запамтила ни по стиховима ни по романима, које је такође писао, већ по књизи *Филозофија паланке* (1969), која се, у данашње време, нашла у жижи једног ванкњижевног полемичког спора. О томе колики је емоционални и интелектуални напор уложен у њену апологију или демонизовање сведочи и чињеница да се у складу са прихватањем једног од поларизованих ставова (да се, са једне стране, ради о „генијалној књизи” а са друге о „библији српског аутошовинизма”) може открити и идентитетска позиција једне од страна у оквиру којих се данас размишља о прошлости и будућности српске културе. Расправе о овој студији која претендује на универзалност, и у којој се национална култура тумачи као затворен систем паланачког духа, што је, захваљујући балканским патријархалним колективистичким нагонима српског народа, држе заглављену у прошлости, не дајући јој да се уклопи у токове општег европског и светског напретка, пуне и данас ступце дневне и периодичне штампе. Такође, организују се (поводом ове књиге и њених основних теза) и научни скупови, пишу монографске и есејистичке студије. Међутим, упркос томе што се нашло у центру медијске пажње, те доживело и неколико издања, тешко је одговорити на питање о стварној рецепцији овог дела у ширим читалачким круговима, и то захваљујући пре свега његовој херметичности. Неразумљивост барем првог дела ове расправе која претендује на филозофичност и универзалност крије се са једне стране у апстрактном начину аргументације што барата само појмовима ван сваке врсте историјске и контекстуалне утемељености, а са друге у очигледним противречностима изнесених судова. Када већ на самом почетку паланачки дух припише облицима колективистичке, племенске свести и када устврди да према том духу појединац може заузети или став прихватања или побуне, Константиновић ће брже-боље изрећи тезу да и та побуна није ништа друго до средство духа паланке (Константиновић 2006: 6).¹ Тако, читалац који схвати да аутор дух паланке жели да представи као „дух племена у агонији” (Исто: 289) – као продукт културе која није у стању да превазиђе нормативност и затвореност племенске (патријархалне) свести и да се модернизује – те сходно томе претпостави да ће уследити апологија сваког индивидуалистичког стремљења усмереног против наметнутих стега заједнице, уместо тога проналази само оштру критику индивидуализма, који се не открива само као неадекватно средство такве побуне већ се, у врло специфичној Константиновићевој аргументацији, представља управо као његов производ и манифестација.

Велику тешкоћу у дефинисању овог протејског Константиновићевог стања или ступња културе, који он назива паланачким духом, представља и чињеница да у овој књизи непрестано недостаје дефиниција позитивне вредности, нешто што се паланци супротставља, мимо широко схваћеног појма „отворености”. Ако „племенски” колективизам није прихватљив у „непаланачком”, вишем ступњу друштвене организације, шта би то требало да га замени? Ако је и сама индивидуалистичка побуна против колективистичког

¹ Сви даљи цитати су из овог издања.

духа паланке опет само манифестација тог духа, какав индивидуализам је за Константиновића узоран и пожељан? Ако је то индивидуализам уметнички и стваралачки, како то да се у другом делу ове расправе, који носи наслов „Белешке”, управо на примерима стваралаштва из различитих епоха српске културе поткрепљују тезе из првог дела и објашњава деловање паланачког духа? Позитивних примера у „Белешкама” готово да и нема: тек у једној фусноти каже се да су само песници попут Лазе Костића, Милете Јакшића и Диса, и то само у неким тренуцима свог стваралаштва „припремали ослобођење од духа паланке” (Исто: 219). Од помињаних песника модерне посебне целине (нека врста продужених фуснота) посвећене су Ракићу, Пандуровићу и Дису, о којима су много шире и обимније студије понуђене у Константиновићевом покушају систематског приступа српској поезији прве половине 20. века, у поменутом *Бићу и језику*. Из оваквог следа ствари учинило би се да је овај аутор прво дефинисао појам и особености паланачког духа те да је затим, накнадно, објављујући један по један обимне и исцрпне есеје о српским песницима, трагао за аутентичним или мање аутентичним отеловљењима бића у појединачним песничким опусима. Међутим, Радомир Константиновић поезију и песнике српске модерне није узимао само као примере на којима ће доказивати деловање духа паланке, већ је и *целокупан термилошки и идејни апарат преузео управо из ове епохе, позајмљујући појмове, мотиве и идеје песника и критичара српске модерне*. То би значило да су недвосмислена побуна и индивидуализам српских песника златног доба били познати Константиновићу и пре писања *Филозофије паланке*, те да је термине и мотиве овог песничког супротстављања баналности грађанске егзистенције он искористио како би формулисао полазишта властите побуне против паланачког духа, проглашавајући управо ове песнике и њихову поезију његовим еманацијама. Он је, дакле, свог „непријатеља” тукао његовим властитим оружјем. Не желећи да види појаву која је у европским оквирима била уочена много раније (појаву индивидуалистичке побуне уметника-ствараоца против грађанског филистарства), или сматрајући ту појаву неаутентичном, те заправо привидним и прикривеним деловањем духа паланке, Константиновић је описивао – неретко са високим степеном тачности на нивоу чињеница – поетичко опредељење, то јест, поетичка *опредељења* песника српске модерне, али и вредносна мерила српске књижевне критике тога доба. Ризикујући да се приклонимо духу паланке у којем, по овом аутору, влада „тиранија увида у све”, тиранија „апсолутне јасности и јавности” (Исто: 16), покушаћемо да покажемо шта је овом аутору послужило као инспирација за формулисање основних теза о „неаутентичној”, „антистваралачки настројеној и затвореној” култури.

Када Константиновић говори о „прекоплотовском погледу” (Исто: 23), када жели да у духу паланке означи „силну радозналост за туђи живот”, онда не можемо да се не присетимо чувеног текста у којем је Јован Скерлић, а поводом *Мисли* Божидара Кнежевића, по повратку из „великог” света 1902. године изразио своје дубоко разочарење стањем које је затекао у својој малој Србији: „[...] цео наш живот збио се у међусобну мржњу, у лична прогоњења,

у мрачну злобу, у вођење туђе бриге. Цела Србија постала је један велики ћепенак, са кога сваки по цео боговетни дан мисли о томе шта му сусед ради, ради чега се са женом свађа и шта има за вечеру..." Не можемо спорити да се овде ради о поклапању Скерлићевог и Константиновићевог доживљаја паланачког духа као оног који се исцрпљује у празној радозналости. Међутим, читалац *Филозофије паланке* који је добро упознат са Скерлићевим идејама о „солидарности” као кохезивном фактору и о раду за заједницу, уочиће убрзо да су оне за Радомира Константиновића у потпуности неприхватљиве. Оно што ће Скерлић, као неспорни ауторитет у свом добу, супротставити грамзивом егоизму стицања и амбиције (што неспорно представља пратећу појаву успона српског грађанства), због чега се по његовом мишљењу урушавало свако осећање „људског братства”, Константиновић ће видети као зов племена и традиције, њему надасве мрско отелотворење „духа народа” као неплодног и чак антиисторијског.

Са друге стране, као што смо рекли – за читаоца *Филозофије паланке* сасвим неочекивано – очигледне манифестације индивидуалистичког духа у поезији српске модерне Константиновић ће произвести у главне показатеље паланачког погледа на свет. Критички дискурс који налазимо у оним одељцима где се говори о индивидуалистичким идејама (које несумњиво јесу одлике поезије првог таласа нашег модернизма) наводе нас на закључак да је критичар духа паланке у српској култури преузимао управо скерлићевску улогу културног комесара или цензора, иако је за њега Скерлић неко из кога је „не једном проговарао глас паланке” (Исто: 247). Када, на пример, критикује концепт „паланачке љубави” (имајући на уму Ракића, Дучића, њихов љубавни „аутизам”, те мотиве мртве драге код Пандуровића и Диса, али свакако и друге импресионистичке одлике које упућују директно на субјективизацију доживљаја и перцепције света, а које се очитују у овој поезији), Константиновић у ствари, на једној скерлићевској позицији, говори о индивидуализму који додуше „разбија стил”, али „разбија и саобраћање”. Зато што је, како каже, по свом дејству идентичан колективизму, овај индивидуализам (неаутистичан, јер се јавља као функција и средство духа паланке) по Константиновићу јесте „статички” и „некомуникативан”, индивидуализам „не бића већ монада” (Исто: 51).

Индивидуализам је, нађен у противљењу основном идеалу духа паланке, и у покушају ослобођења од њега, на овај начин јединствено средство самога тог духа, средство којим он себе успоставља пре свега: 1) као дух затворености и 2) као дух сигурности, што ће рећи као дубоко против – метафизички (јер емпиричко-проверљив, вулгарно-позитивистички) дух, али не мање и као против-мистички и против-песнички. Све што одликује твораштво личности (или личност твораштва): мисао, самоиспитивање, способност за духовно саобраћање са светом, за улазак у свет посредством мислене, дубље рационалне или мистичко-поетске делатности у том свету, овде одсуствује, а свему томе противи се индивидуализам, с његовим сумњичавим емпиризмом и његовим ускогрудим осећањем коначности свега (Исто: 48–49).

Одлике паланачког духа и културе, тако, према овом аутору, углавном јесу особености једног специфичног пејтеровског, импресионистичког (дакле и те како европског) доживљаја света који налазимо у поезији Дучића, Пандуровића и Ракића – где се сусрећемо са лирским субјектом који полаже право на овоземаљску, личну срећу. Овоземаљско опредељење ове поезије, али посебно њен антиинтелектуализам, те фаворизовање чулности, емоције и интензивног доживљаја у тренутку, на рачун мишљења које унесрећује појединца усредсређеног на богатство и пуноћу доживљаја, поезије која не стреми трансценденталном знању, критиковали су и Константиновићеви савременици, посебно Мишић и Павловић – будући да су, први као критичар поезије, други као и сам песник, заступали другачији, и могло би се рећи, поетички дијаметрално супротан песнички концепт. Парнасовско наслеђе, класицистичка тежња ка равнотежи и јасности те склоност ка песничким сликама, тако су, као легитимни књижевни токови, проглашавани мање вредним од симболистичке тежње ка прекомерности, затамњивању смисла и музикалности песничког језика, од интелектуализма, чак церебралности трећег модернизма у српској поезији. Ипак, не треба заборавити ни прећутати да је Павловић, који је упркос томе што се у својој поезији приклонио другачијим песничким вредностима, дао и познато објашњење које се може схватити и као врста апологије песничтва првог таласа модернизма. Када је, наиме, у есеју о Дучићу, поставио реторско питање зашто песници модерне нису за своје узоре узели француске симболисте, већ другоразредне парнасовце, откривајући слух за културноисторијске токове и процесе, Павловић је одговорио: зато што је српски књижевни језик и израз с почетка 20. столећа прво требало да се дисциплинује и нормативизује да би тек потом могао да се разара и деконструише: „Нашем песничком изразу требало је тада веће уметничке дисциплине, веће способности за наговештај и сугестију и за обухватање сложенијих душевних стања и мисаоних структура” (Павловић 2000: 132).² Колико је значајно ово уважавање књижевноисторијских законитости и токова, и вредновање другачије песничке традиције, види се ако се оно упореди са констатацијама које је изнео Мишић у својој *Антологији српске поезије* из 1956. године:

И док се наш језички инструменат, по закону инерције, мирно и спокојно развијао у оном позитивистичком, *антипоетском смеру* у који су га ’здраворазумски’ прописи упућивали, док су наши највећи артисти: Змај, Дучић, Ракић, Шантић и други стрпљиво усавршавали свој стих да би могао што успешније да изрази плитке, фамилијарне и мондене теме, права поезија, она која се није повиновала захтевима владајућег грађанског конформизма, остала је без своје естетике, пометена и недоречена, без ослонаца у традицијама, туђин у своме рођеном језику, сва у грчевитом напону да пронађе излаз из зачараног круга предрасуда и конвенција (Мишић 1996: 131, курс. Г. Р.).

² Миодраг Павловић се, од свих својих савременика – „негатора” поетике модерне – највише „искупио”, пишући значајне есеје о Дучићу, Пандуровићу, Дису, Шантићу, Бојићу... Ракић је и код Павловића најнегативније оцењен, док је Дучић, по његовом мишљењу, неоправдано излаган презиру јер „спада у неколико најбољих песника овога језика”. Осим тога, Павловић недвосмислено овај период назива „златним”.

Чини се као да су ове реченице Константиновићу послужиле као пролегомена за расправу која неће оспорити само једну легитимну поетичку линију и историјски стадијум развитка српске поезије, *већ ће саме поетичке особености овог песничтва прогласити манифестацијом „духа паланке“*. Тако је овај дух, по Константиновићу, *у исто време* и традиционалистички и ванвременски, а оно што је у њему временско јесте оно што му смета, а то је фаворизовање тренутка а не процеса. Паланачко је, за Константиновића, и узношење доживљаја које иде „до обоготворења” (Константиновић 2006: 20). Импресионистичко вредновање утиска који долази из спољашњег света и који узбуђује наша чула и искуство („ствари вреде онолико колико су способне да нас узбуде” – тако карактеристично за западњачку културу декаденције оличену у Вајлдовом Дорјану Греју и Уисмансовом Дезенсенту) за Константиновића није део велике западне културе којој је и сам стремио, већ манифестација паланачког духа (Исто: 21). Према овом аутору, паланку карактерише и то што способност осећања добија поново највишу цену, вредност по себи, док су узроци ове осећајности увек изван субјекта: „Ја у свет излазим, овде, само по основне подстицаје, по ’храну’ и ’материјал’ за своју осећајност” (Исто: 65). Ирационална природа осећајности, међутим, по Константиновићевом начину резонувања, где се све противречности уклапају неком врстом псеудодијалектичког обрта у изречене тезе, не може бити достојан противник омраженој трезвености и рационалности које одликују паланку (а за које је инспирацију налазио у богданпоповићевским и скерлићевским захтевима за јасношћу поетског израза). Тако, између духа трезвености, који је прави израз „ћифтинског” духа и духа опијености осећајношћу „привидно потпуно међусобно неспојивих постоји једна снажна веза, и то не само по пореклу већ и по њиховом циљу: дух индивидуализма њих нужно ствара стварајући себе и нужно их садржава у самој себи” (Исто: 69). Узимајући начело баналности, баналне филистарске егзистенције, као основу паланачког духа, ону исту баналност против које се тако отворено побунио Сима Пандуровић у песми „Данашњица” (1911): „Само не ово, само не баналност”, Константиновић је опет проглашавао неаутентичном побуном, маскираном манифестацијом паланке и паланачке свести. У есеју о Пандуровићу из *Бића и језика* овај песник (који је Константиновићу као најомраженији послужио као највећа инспирација)³ обележен је као гласноговорник паланачког нихилизма, индивидуализма што се родио у сусрету са смрћу и уплашио од самога себе (Исто: 196). У том смислу „псеудободлеријански” мотиви у Пандуровићевој „гробљанској” поезији за Константиновића представљају својеврсну „црну ренесансу” у племенској култури, која епоху препорода није доживела кад и други европски народи. Паланачки је, за Константиновића, и став „паланачко-против-паланачког аристократизма” (Исто: 81) који је проналазио код Милана Ракића, као што је паланачком проглашена и „антимисаоност” овог песника, што ју је аутор *Филозофије паланке* видео (сасвим неосновано)

³ Баналност, дан–ноћ (рационално–ирационално), заборав, лудило, песимизам, нихилизам – све су то мотиви које је Константиновић узео од Пандуровића.

и код Његоша (узимајући као аргумент пример из *Горског вијенца*, а не песму *Мисао*) и претварајући је у чврсту константу српске „паланачке” културе. Иако је од свих песника модерне једино код Диса налазио аутентичну песничку линију која је успевала да пробије снажне окове паланачког духа, и код овог „богоданог” песника видео је Константиновић особине паланке: мотив „мртве драге” као објективизацију љубавне немоћи, мотив варке (то ће рећи – схватање света као илузије, што је основа платонизма), те мотиве лењости (пасивности), апокалиптичког утопизма и наивности (Исто: 124).

На крају, нужно је поставити питање: зашто је Радомир Константиновић употребио управо поетичке, дакле естетичке особености једног периода у развоју српске поезије, како би дефинисао једну наводно универзалну појаву – коју ће, међутим, у другом делу своје расправе везати искључиво за српску културу? Поготово је то необично ако се има у виду да се ради о првој правој индивидуалистичкој епохи у српској књижевности, поетички оријентисаној према европским књижевностима и европској традицији. Да је та критика јасно конкретизована без покушаја филозофске универзализације, онда бисмо могли да се послужимо аргументацијом којом се Слободан Јовановић послужио супротставивши се Светозару Марковићу и његовој критици чиновништва у Србији друге половине 19. века. Као што је Јовановић рекао да је аутор „Певања и мишљења” критиковао своју државу зато што је почела да се организује, тако бисмо и ми могли рећи да је и Константиновић критиковао српску поезију зато што је почела да се развија ритмом који је увелико личио на ритам и токове великих европских књижевности. Оно што је овај аутор, међутим, урадио представљало је априорно одбацивање поетике српске грађанске поезије, као чувара духа племена и колективистичких вредности,⁴ тако што су све очигледно присутне карактеристике индивидуализма и његовог супротстављања нормативности заједнице проглашене лажним и неаутентичним – „псеудо индивидуалистичким” вредностима. Подробна анализа појединачних есеја о Ракићу, Пандуровићу и Дису показала би, међутим, да је код ових песника Константиновићу сметало нешто сасвим друго, нешто што се проналази ван „лажног” индивидуализма, чије је идеје и мотиве сам сасвим некритички преузео градећи своју критичку конструкцију. Код Ракића и Диса то је била њихова родољубива поезија (коју су и други критичари проглашавали лошом и неаутентичном), а код Симе Пандуровића изгледа да је то била његова сувише грађанска биографија, која је после Другог светског рата и одредила његову судбину. Да је, у ствари,

⁴ „Индивидуализам духа паланке... има ово племе као идеал” (Константиновић 2006: 266). Нема сумње да се Константиновић у говору о „племену” послужио Винаверовим увидима у природу српског десетерца и народне поезије из студије „Језичне могућности” (*Мисао* 1923), где се каже да је у народној песми изражен само „народ” и „племе”, а не индивидуални човек. Међутим, Константиновић је судове овог иначе за њега узорног аутора извлачио из контекста (занемаривши и његову оданост народној песми и самом народу који ју је испевао) па је тако, приређујући избор из Винаверовог опуса, узимао само оне одломке који су му одговарали. Тако је, на пример, занемарено оно што је о епској песми Винавер написао у књизи *Језик наши насушени* (1952): „Интервали у гусларском певању одређени су готовим шаблонима. Али у шаблону једнако подрхтава нешто што није шаблон, што се од њега отима. (Трагична борба индивидуалнога, па чак и тренутнога, са вечним и устаљеним)...”

заиста била реч о нечему другом, а не о објективној анализи непожељног и за Константиновића „псеудомодернистичког” ступња у развоју српске културе, види се посебно на примерима у којима је у окружје свог „разобличавања” паланке и паланачког духа овај аутор уводио терминологију и поетичка начела и оних песника који припадају неким другим епохама, и чија се поетика увелико разликује од импресионистичке осећајности песника модерне. На овим местима (дакле управо на линијама контрадикторних карактеристика којима је обележена *култура затворености*) целокупна Константиновићева конструкција опасно се приближава тачки пуцања. Тако се „обичан читалац” (још неснађен у амбивалентном вредновању колективног и индивидуалног) поново налази у чуду када се рационализму духа паланке одједном придодују и *мистицизам* и тајна, које је претходно овај аутор прижељкивао, а над којим се надвила сенка, за Константиновића такође неприхватљивог, песника Момчила Настасијевића, те када се специфичности Настасијевићеве поезије (отпор према глаголу, тајанство и сл.) као „универзалне” манифестације паланачког духа покушају да уклопе у окружје идеја и мотива песника из раздобља до Првог светског рата.

У маниру стилистичке критике која је са анализе формалних и језичких карактеристика књижевног дела прелазила, неким неприродним скоком (најчешће потпуно неуспешно), на објашњење његових значења и идеја, и Константиновић је, углавном на основу поетичких постулата једног периода у развоју српске књижевности, закључивао о „паланачком духу” читаве српске културе, везујући је за „тамни вилајет” племенског духа, који јој не да да се отргне из канци прошлости и традиције и крене напред у будућност. У време када се, према познатом принципу двоструких стандарда, само великим и моћним нацијама признаје право на сећање и традицију (а не заборавимо и на то да „традиција” за Константиновића има негативну конотацију), верујем да је и нама малима потребно да разаберемо основе сваког идеолошког, дакле парцијалног и заинтересованог дискурса, који нам се представља као објективна расправа универзалних, филозофских вредности.⁵ То би у овом случају значило да се паланачки дух може тражити и сузбијати у областима текућег културног живота и културне политике, али никако и то да се овај може изводити из самог песничког, стваралачког импулса као облика једног или другог поетског израза или поетике. Овај рад представљао би и аргумент у прилог овој тези.

⁵ Ово је важно и стога што се појављују тумачења да је у *Филозофији паланке* Константиновић критиковао социјалистичко друштво, што није само погрешно читање већ представља и фалсификовање наводне Константиновићеве одважности, чак дисидентства у односу на социјалистичку заједницу. Када иза неразумљиве аргументације откријемо шта је и зашто Константиновић стварно критиковао, онда се јасно види да ова књига недвосмислено подржава идеологију социјалистичке Југославије.

ЛИТЕРАТУРА

- Константиновић 2006: R. Konstantinović, *Filosofija palanke*, Beograd: Otkrovenje.
- Мишић 1996: З. Мишић, *Критика песничког искуства* (друго издање), Београд: СКЗ.
- Павловић 2000: М. Павловић, *Есеји о српским песницима*, Београд: Просвета.

Gorana S. Raičević

LANGUAGE, BEING, IDEOLOGY: RADOMIR KONSTANTINović'S ESSAYISTIC
DISCOURSE ON THE POETRY OF SERBIAN MODERNA

(Summary)

The paper starts from the thesis that Radomir Konstantinović has built his theoretical construction named *Philosophy of Palanka* (a small town, village) published in 1969, mostly using terms, ideas and motives taken from the poetry and critical thought of the Serbian Moderna (1901–1914). That would mean that his essays on the poets M. Rakić, S. Pandurović and V. Petković Dis were conceived before being published primarily in the review *Treći program* and lately in the several volumes monograph named *Being and Language* (1983). The paper offers an analyses of Konstantinović's essayistic discourse in order to explain how its ambition to be seen as philosophic and universal one fails as the author's partial, ideological and biased standpoint is being exposed.

Miłosz BUKWALT*
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej

Оригинални научни рад
Примљен: 08. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ИСКУСТВО ДИЈАСПОРЕ У ИЗАБРАНИМ ЕСЕЈИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

У овом чланку предмет су анализе Албахаријеви есеји из збирке *Дијаспора и друге ствари* (Нови Сад 2008). У центру ауторове пажње налазе се: статус јужнословенских имиграната, опозиција властито–туђе, искуство самоће, носталгије, туђинства у мултикултурном канадском друштву, као и потраге за местом насељавања (ситуација номада, питање граница, привременост боравка, однос усељеника према новим појавама и стварима). Посебан предмет о којем се расправља у овом чланку јесте имигрантски покушај очувања матерњег језика као језгра личног идентитета. Важно место у ауторовим разматрањима заузима такође питање памћења и успомена у имигрантској заједници (сећање на изгубљени родни крај као основна стратегија усељеничког бивствовања у туђој земљи).

Кључне речи: Давид Албахари, лутање, Ахасверош, изгнаник, идентитет, дијаспора, странац, туђинац, језик.

Са проницљивошћу архивиста истражујемо документе више непосредног света. Фотографије из породичног албума, копије приватне преписке и насловних страна већ давно објављених књига. Текстурални и фотографски записи којима располажемо чине богати досије уметника Давида Албахарија, мајстора пера и баратања речима. Све што смо скупили подсећа истовремено на галаксију, безброј људских звезда, (јер „svaki je čovek zvezda sama za sebe” (Киш 1992: 52)) јединствених људских створења из породичног и уметничког Албахаријевог круга. Дакле, на основу писмених материјала, слика, те употребних артефаката покушавамо, попут археолога и палеографа, да реконструиремо један непоновљив и давно пропали свет.

Давид Албахари – записујемо све што о њему знамо: рођен 1948. у метохијској Пећи у мешаном, јеврејско-српском браку. Мајка Бојана Живковић, „прави почетак сваке пишчеве приче” била је стуб, језгро и центар породичног живота, гарант успеха, као и искрене, неуморне, поуздане и истрајне љубави према деци и својим јеврејским супрузима. Мајчина љубав, као што

* milosz.bukwalt@uwr.edu.pl

доводи Ерих Фром, „[...] bezuvjetna je afirmacija detetova života i njegovih potreba. [...] Majka je dom odakle smo, ona je priroda, zemlja i ocean” (2000: 59, 67). Црно-бела фотографија из 1938. показује лик младе жене на падини. У оно време Бојана Живковић сигурно још не зна нити предосећа да ће њен зрели живот бити непрекидан низ мука, одрицања и личних губитака.¹

Пишчев отац Исак², сефардски Јеврејин, исконски одан својој лекарској професији и Хипократовој заклетви, био је током Другог светског рата „заробљеник Вермахта”. Заједно са другим официрима свог разбијеног пука одвожен је, као што читамо у пишчевом досијеу „[...] sporim vozovima, preko Vojvodine, Hrvatske i Austrije „[...] u oficirske i druge logore širom cele Немачке” (Албахари 2010: 4–6). Слика у сепија боји, датирана 1942. годином, показује мушкарца у официрској униформи армије Краљевине Југославије, на левом рамену видљива трака са знаком црвеног крста уместо понижавајуће Давидове звезде. Округле наочаре смештене на истакнутом носу чине Исака Албахарија сличним Едуарду Кону, несталом за време „велике ратне поплаве”, јеврејском оцу Данила Киша. На слици из послератног периода видимо већ човека седе косе, озбиљног и концентрисаног погледа који је, према Албахаријевом сведочанству, представљао тип „političkog buntovnika, непријатеља режима, као i borca bez straha i mane” (Албахари 2010: 4). За своју непослушност и незахвалност према комунистичкој партији плаћао је ипак високу цену изгнанства на метохијску периферију, лутања по варошицама и бањама Србије. Лутање је дакле иманентан део његове јеврејске судбине.

Искуство изгнанства, стрепње, страха пред погромом, те сталне неукоурењености у друштвеном кругу потпуно изражава фигура Јеврејина луталице, који нема своје властито место, не живи нигде и никоме не припада те, попут свог саплеменика на познатом Шагаловом платну, лебди у ваздуху.³ Кажњен непрекидним лутањем и вечитим ходочашћем (он на Велики

¹ У интервјуу датом Михајлу Пантићу писац посебно место посвећује трагичној судбини своје мајке, што потврђује цитат: „За време [рата], моја мајка – која је рођена у Bosni, a пре рата живела у Zagreбу, у браку са једним ашкенаским Јеврејиним – skrivala се са два sina по српским selima. Njenog muža су у Beogradу, где су побегли пред ustašama и nacistima, streljali Немци. Deca и она су успели да преживе rat, a onda су joj, после ослобођења, kada је krenula возом за Beograd, oba sina poginula у железничкој nesreћи. После toga, у Beogradу, sreла се са mojim ocem (koji tada nije био moj otac) и odlučili су да nastave заједно, да истрају uprkos tragediji и uspomenama, али и у potpunom poštovanju и tragedije и uspomena”. Види: *Уметник је изгнанник*. Са Давидом Албахаријем разговара Михајло Пантић /www.davidalbahari.com/, датум преузимања 13. 11. 2016.

Доказе великог мајчиног пожртвовања према деци и другим људима налазимо такође у Албахаријевом роману *Мамац* што потврђује цитат: „[...] Ništa се nije činilo zbog nje, за nju, već је она све činila за druge. Sve се у nju ulivalo, svaka nedaća и svaki neuspeh, svako trpljenje и svako stradanje. Donald би за nju rekao да је попут великог gromobрана, да се svako pražnjenje мрачних energija преносило у nju, да је štrčala над nama spremna да sagori, samo да би нас sačuvala” (Албахари 2005: 14).

² Омиљеном оцу писац је посветио роман *Цинк*. У њему је Давид Албахари представио последње тренутке очевог живота, који чине „lečenje, odustajanje од lečenja, повратак, priprema за шмиганје, sama smrt и rabinova ruka” (Албахари 2004: 108).

³ Упореди Шагалову слику *Изнад Витебска*. Ово платно насликано 1914. године после повратка уметника у витепски завичај, представља Јеврејина луталицу са врећом и штапом, који лебди у ваздуху изнад снегом покривених градских кућица. Посебну пажњу заслужује друга Шагалова слика, под насловом *Сећање* (1914), која показује погрбљеног лутајућег Јеврејина са кућицом превезаном око леђа.

петак није дозволио Христу да се одмори на прагу његове куће и одрекао се званично његове науке) митски старац са дугом брадом, штапом у руци и врећом на леђима гледа са стране људске радости и туге, нигде не може да нађе мира, стално се преноси с једног места на друго, чекајући крај света. Ова фигура подсећа на уклету особу која, према легенди, доноси несрећу у крајеве кроз које путује. Она такође симболизује проклету судбину јеврејског народа који, лишен властите отаџбине, лута по свету тражећи непрестано своје место на земљи.⁴ Ахасверош (Лутајући Јеврејин), како доказује Мија Рајнер, „[...] objašnjava prisutnost Jevreja u Evropi, njihovu različitost od lokalnog stanovništva, mobilnost i nepripadanje” (2005: 1–2).

А мудар и човекољубив Исак једног дана добио је сина и назвао га је Давид, што на језику „изабраног Божјег народа” значи „љубљен” или „вољен” (Босанац 1984: 229). Тај је Давид остао писац светског гласа, мајстор неvezаног слога, чије су кратке приче, романи и есеји преведени на шеснаест светских језика. Он је познат и по својим стихотворењима, које, како тврди, формира једино у кратким периодима „dok prozni anđeli ćute”.⁵ Паметан и даровит Исаков наследник савршено је такође савладао уметност транслације, о чему сведоче бројни преводи прозних и драмских остварења из пера Сола Белоуа, Владимира Набокова, Маргарет Етвуд, Исака Башевиса Сингера, Томаса Пинчона, Сема Шепарда, Керил Черчил, Џејсона Шермана и других.

Мушки потомак, попут свог оца и његових предака, непрестано лута по светским друмовима. Живот тог вечног изгнаника стално је трагање за нечим или неким новим. Ову неизбежну поновљивост лоше јеврејске судбине Данило Киш упоређује са „понорницом”, тајанственом, тихом и невидљивом реком исте семитске крви.⁶ Пратимо дакле тог Исаковог сина на многобројним стазама његовог немирног живота. Примећујемо његов лик како корача улицама Ћуприје, омиљеног Земуна, Београда, Врњачке Бање, Атине, Хајфе, Јерусалима, Тел Авива, Бирмингема, Единбурга, Лондона, Сарајева, Сарваша, Берлина, Келна, Ванкувера, Квебек Ситија, Монтреала и најзад Калгарија, где се задржао на дуже време да исприча радозналим људима своју породичну историју, јер према пишчевом сведочанству:

Odlazak za Kanadu plod je slučajnosti, ali odmah se čovek može zapitati da li je bilo šta slučajno? Bilo kako bilo, kada sam polazio u jesen 1994. godine, doista nisam verovao da ćemo se u Kanadi zadržati više od godinu dana. Ispalo je drugačije prvo zbog toga što sam ja dobio jednu stipendiju za pisanje, potom je i moja supruga dobila posao, povratak je odložen, avionske karte su bačene,

⁴ На исту тему погледај такође Панас 1992: 1103.

⁵ Види: *Уметник је изгнаник*. Званичан сајт Давида Албахарија /www.davidalbahari.com/, датум преузимања 13.11.2016.

⁶ У познатој причи „Игра” из збирке *Рани јади* Киш показује заједничке елементе судбине мушких представника јеврејске породице Кон што потврђује цитат: „[...] Човек провири кроз кључаоницу и помисли *То није он, није Андреас*. Дуго још је стајао тако повијен, мислећи *То није Андреас*. [...] *Ово морам да покажем Марији*. [...] Морам показати Марији Макса Ахашвероша, трговца гушчијим перјем. Треба да њој покажем како теку понорнице крви. Како Андреас није заправо њен Плави Дечко (како она мисли), него његова крв, унук Макса Лутајућег. [...] Њен Плави Дечко, њен Андреас нуди муштеријама и иде од слике до слике, као да лута кроз векове” (Киш 1993: 15).

deca su pošla u školu i tako odjednom, premda je sve išlo postepeno, shvatili smo da smo sada ovde. [...] Ne nameravam niti pokušavam da postanem deo ovdašnje književnosti; sedim, jednostavno, na ovoj velikoj daljini od mog rodnog kraja i jezika, osluškujem taj jezik i pišem knjige.⁷

Сећања и утиске из свакодневице у граду помешаних језика, култура и менталитета (јер овде на улицама урбаног центра провинције Алберта истовремено звучању речи артикулисане на француском, енглеском, шпанском, украјинском, кинеском) сабрао је, међу другима, у књигу чувених есеја *Дијаспора и друге ствари*. Та кратка и прецизна књижевна форма омогућила је писцу лугалици да увереним језиком изрази свој сопствени став о судбини и искуствима усељеника на канадској, обећаној земљи. Као представник етничке и уметничке дијаспоре Албахари је веома брзо стекао увид у политичка, социјална и културна збивања у Канади. Посебну пажњу привлачи такође пише добро знање историје канадске државе, њеног законодавства, уметности, понашања и морала. Своје судове и запажања Албахари обогаћује бројним фрагментима књижевних, филозофских, социолошких те антрополошких дела из пера Бертолда Брехта, Франца Кафке, Хјуа Макленана и других.

Богата Албахаријева рефлексивна обухвата пре свега питања везана за политику мултикултурализма. Као странац Албахари хоће хитно и прецизно да упозна принципе функционисања вишенационалног канадског друштва. Занимају га пре свега феномени необичне „канадске стварности”. Ваља да се на том месту присетимо чињенице да је мултикултурализам у Канади истовремено врста службеног програма и миграцијске политике. Као имиграцијска земља од почетка седамдесетих година Канада води званичну политику мултикултурализма која је одговор на оштар сукоб између „англо-келтске” и „франкофонске” популације. У условима кризе влада је одлучила да се створи тип канадског идентитета, који би се заснивао на принципу „интегративног плурализма”, поштовања културне и етничке разноликости и што је важно „razbijanju diskriminatornih gledišta i zavisti” (Херчак, Чичак-Шанд 1991: 23–24). У исто време канадски Индијанци, у складу са правом на сопствен идентитет и равноправност, добили су статус етничке мањине. Подршку етничким скупинама давале су: Министарство за мултикултурализам, Саветодавни одбор за мултикултурализам као и бројне федералне агенције. Поред тога, етничке заједнице добијале су од федералне владе финансијску помоћ за организацију течајева матерњих језика и културних манифестација⁸. Нови закон о мултикултурализму, прихваћен 1988. године; потврђује једино „[...] ustavno pravo Kanađana, da bez obziga na porijeklo, sačuvaju, razvijaju i međusobno dijele svoje kulturne baštine” (Херчак, Чичак-Шанд 1991: 24).

⁷ Види: *Уметник је изгнаник*. Званичан сајт Davida Albaharija /www.davidalbahari.com/, datum preuzimanja 13.11.2016.

⁸ О мултинационалности канадске федерације говори у свом докторском раду Данијела М. Вуковић Ђаласан. Погледај дисертацију *Политика мултикултурализма у времену глобализма* на страни /fedorbag.bg.ac.rs/, datum preuzimanja 13.11.2013.

Као што смо већ рекли, вођен радозналошћу и наивношћу новајлије, Албахари поставља канадским колегама по професији мучна питања о смислу и суштини локалног мултикултурализма. Тако формулисана питања која погађају у саму ствар остају ипак без исцрпљујућег одговора, јер колеге по перу „[...] zamuckuju, nelagodno se smeškaju ili zapliću u dugačke monologe, преоптерећене историјским, културним и социолошким чињеницама” (Албахари 2008: 7). Анализирајући чувену књигу канадског писца Хјуа Макленана *Две самоће* (1945) те једну Рилкеову љубавну песму, Албахари, проницљив по-матрач, пратилац и коментатор свакодневице канадског друштва, долази до закључка да након Другог светског рата Канада није више само бикултурна француско-енглеска земља него скупина разноврсних етничких група од којих свака поседује неутуђиво право на своју „sopstvenu samoću” (Албахари 2008: 8). Непроменљиве, затворене у културном и религијском смислу, ове су националне мањине заинтересоване једино за извршавање својих послова. То је, дакле, тип „издвојене самоће” која, постојећи сама за себе, зна ипак да поштује друге у складу са обавезујућим нормама и стандардима у мултикултурном друштву. Неповезане заједничким циљевима, идејом културне баштине, „нације-самоће” подсећају, према пишчевом мишљењу, на бомбу успореног дејства или „paklenu mašinu која jednom, kad-tad, mora da eksplodira” (Албахари 2008: 8). Бити Канађанин значи, и овде би се требало сложити са Албахаријем, живети у усамљености и празнини.

Такву егзистенцију, проткану носталгијом, горчином разочарања и ре-зигнације, води на канадској земљи немала средина усељеника са простора бивше Југославије. Њихов живот такође пролази у знаку, да дозовемо овде титулу романа Храбалског, „пребучне самоће”. Став балканских имиграната према државној администрацији, систему школства и образовања, месним обичајима и моралу одликује презир, гнев и омаловажавање, тј. средства помоћу којих приморани изгнаник може да ублажи бол, носталгију и меланхолију. Као што запажа Анђелко Милардовић, поменут модел понашања усељеника према домаћој заједници можемо, на социолошком плану, да одредимо као релацију пуну напетости између вањске групе и унутрашње скупине. У негативном односу странаца према домаћинском друштву доминира пре свега непријатељство, дистанцирање, негирање или одлучно одбацивање локалних вредности. У реакцијама супротне групе дају се често запазити нагињање, склоност и пристрасност властитој средини, те диференцијација, дискриминација, стереотипизација, чак и стигматизација чланова вањске тј. најчешће имигрантске стране – закључује хрватски истраживач (Милардовић 2013: 35). Усељеничка критика упућена Канађанима односи се дакле на менталну површност друштва, привременост и брзину живота, немилосрдност послодаваца према радницима, смањивање социјалног осигурања, високе трошкове здравствених услуга, па чак и избегавање „физичког кажњавања” у процесу одгајања и васпитивања деце.

Горепоменута затвореност⁹ према новом и другачијем не само да не олакшава него, супротно, појачава осећај туге, бесмисла, изолације и одбачености балканских имиграната. Они који су пристигли у Канаду из земље рата, етничких деоба и политичког хаоса (ваља истакнути да је то врста принудне, „нежељене селидбе“) инсистирају пре свега да остану исти, упорни и непроменљиви у сваком аспекту свог изгнаничког живота, што потврђује цитат:

[...] Svako od njih [imigranata] smatra da je [...] svet severnoameričkih vrednosti, izopačen. [...] Ostati isti u tom svetu znači zadržati vrednosti prethodnog sveta, makar se one pretvarale u splet nestvarnih maštarija, u mrežu nostalgичних uspomena. Živeti u uspomenama, živeti u sećanjima znači verovati u mogućnost da prethodni deo života nije okončan i čak je moguće – [...] jednom, u nekoj nedefinisanoj budućnosti – vratiti se i nastaviti ga. Biti isti [...] znači [u tom slučaju] biti živ (Албахари 2008: 33).

Упркос Хераклитовом упозорењу „да човек ни у једну реку не може да ступа два пута“, балкански дошљаци упорно се загнурују у погубну и стајаћу воду чежњи и успомена. Они нити унапређују своје стручне способности, нити савладавају вештине и квалификације потребне за ново занимање, што чини огромну препреку за интеграцију у канадско постиндустријско друштво високообразованих стручњака за технологију. И мада се свет око њих, у складу са правилима Мрачног филозофа, нагло и динамично мења и преображава, они подсећају, према Албахарију, на хероје већ давно објављене и покривене прашином заборављености књиге.

Услов *sine qua non* трајности усељеничке егзистенције чини (ово је својеврсна стратегија одбране) сећање на завичај, башту детињства, гробља, чланове породице, пре свега ипак на кућу, која је, како доказује Мирча Елијаде центар и оса људског света, место безбедности и сигурности супротстављено спољашњој стварности, чије су главне одлике отвореност, хаос и неодређеност (Елијаде 2003: 205). За имигранте запамћена слика дома је „свећинја“ и „нергоменјиво средиште породичне историје“ (Албахари 2008: 16). За разлику од јужнословенског кућног огњишта¹⁰, канадска „монтажна зграда“ указује једино на практичност урођеника чији номадски живот пролази у знаку спремности за промену посла и места становања. Овдашња „pokretna i nepostoјana [...] baraка“, и ту Албахари дели мишљење својих саплеменика,

⁹ Према Милардовићу странац је „[...] osoba razapeta između dvaju društava i dviju kultura. Živeći negde između, zapravo nigde, stran je sebi i drugima. Stranac izaziva zanimanje i čuđenje zbog nerazumijevanja prepreka prouzročenih jezikom. On je dvostruki stranac u tuđoj i svojoj kući. Iz različitih razloga zatekao se u novom društvu kao pripadnik strane kulture. Sa sobom donosi prtljagu kompletnog socijalno-kulturnog naslijeđa, ili svoj osobni i kulturni identitet. Stranac je često zarobljen u vlastitoj kulturi. Njegova zarobljenost prolazi iz nemogućnosti probijanja *kuće bitke* domaćina. Stranac stoga odlazi u samoizolaciju. U tom smislu on je marginalac ili biće sa ruba društva. Socijalni je rubnik“, у: Милардовић 2013: 41.

¹⁰ Према Сими Тројановићу „[...] огњиште је средиште за крепљење душевне и физичке стране човекове, зборно место за целу породицу, освећени центар за многобројне обичаје, [...] стожер за социјални и религијски живот. „[...] Огњиште је исто што кућа“ (Тројановић 1990: 34, 37).

знак је неукорењености, недостатка традиције месног становништва, те привремености боравка на канадском подручју.¹¹

Очување матерњег језика у туђој земљи спада у најважнија питања имигрантског живота. Према пишем сведочанству за већину усељеника коришћење уредног језика у свакодневној комуникацији представља једино „нужно зло”. Они ипак говоре поквареним језиком, једином својеврсном мешавином матерњег и енглеског. У напорима очувања свог говора досељеници су слични дављеницима за које, како запажа писац: „[...] stari jezik postaje poslednja slamka, tanana nit koja je jedina u stanju [...] da [ih] sačuva od strahotnog osećaja propadanja” (Албахари 2008: 22). За имигрантску средину „домаћи језик” представља, дакле, основу и језгро културног, индивидуалног или колективног идентитета, суштину и услов постојања. Људски доживљај света је, како сматра Ранко Бугарски, „[...] uslovljen kulturom dok je ona sama uveliko profilisana jezikom” (Бугарски 2005: 16–17). Ова је битка ипак одозго „изгубљена” јер бурно море туђег језика може да прогута све што се налази у његовом обиму и границама. Моћ породичне заједнице, овде се ваља сложити са Албахаријем, „[...] uvek je slabija od sila šireg društva” (Албахари 2008: 23). Упорно трајање једино у границама сопственог језика води ипак изолацији и гетоизацији појединца, односно целе његове средине. Запамћен језик којим се служе странци у свом „[...] okamenjenom prostoru i vremenu” у већини указује на мртвило, непроменљивост, распадање и коначност једног језика. Из тог гробља властите језичке традиције радо беже ипак деца и млади, чији се став према стварности одликује, за разлику од старих, радозналешћу, као и потребом активног укључивања и учешћа у друштвеним процесима. Истовремено савладавање службеног и других језика отвара им могућност за напредовање у едукацији, условљава пословну каријеру у приватним предузећима, корпорацијама или државној администрацији. За представнике генерације младих имиграната, констатује есејист, „[...] sve varijante pristupa očuvanju ili gubljenju jezika uopšte nisu važne” (Исто: 208). Они се у том мору доминантног енглеског односно француског језика осећају као „рибе у води”. Двојезична и вишејезична едукација младог нараштаја доприноси, дакле, његовом менталном, психолошком и друштвеном развоју, јер, по пишем речима,

[...] dvojezično dete je često kreativnije i inventivnije od jednojezičnog [...] Detetu ne predstavlja nikakvu teškoću da istovremeno postoji i raste u dva, pa i više, jezika. Kretanje između jezika podstiče ga da lakše savlada jezičke strukture i pravila, mešajući ih u prvi mah, da bi kasnije precizno znalo o kojem jeziku je reč i sa kojim sagovornikom treba tu reč da koristi (Исто: 208).

Посебну пажњу заслужује Албахаријев став према коришћењу, односно одбацивању доминантног језика у процесу стварања књижевног дела. Ту дилему писац, уосталом врло добар познавалац и преводилац са енглеског

¹¹ На исти начин Албахари описује канадски дом у чувеном роману *Мамај*: „[...] sada sam – каже pripovedač – у кућци која је, према канадским мерилима, uprkos skromnoj veličini, bila prava kuća, iako se по европским мерилима, s obzirom на материјал употребљен за њену изградњу, mogla једино назвати бараком” (Албахари 2005: 16).

језика, дефинитивно решава у корист матерњег говора. И мада је неколико пута, како сам признаје, покушавао да зарони у „море туђег језика” (на пример пишући кратке уметничке текстове уз помоћ речника и правописа), брзо се ипак враћао говору свог родног краја. Преображај у такозваног канадског писца показао се немогућим и залудним због тога што уметник „[...] који већ пронашао је свој стил у једном језику теško може да пређе на други језик, ма колико је живео у њему” (Исто: 134).

Енглеским се језиком Албахари служи из коначности искључиво у званичним ситуацијама као што су: промоције и сајмови књига, ауторске вечере, службена и приватна преписка, сусрети са канадским колегама по професији током књижевних фестивала (на пример у Монтреалу). Да поновимо још једном: у случају писца-избеглице доминантни језик представља само инструмент за друштвену комуникацију, а не материју за уметничко стварање и мишљење.

Дакле, устаљен и уобличен стил одлучујући је и кључни фактор за одређивање националне припадности писца. Давид Албахари спада у немалу групу аутора, добровољних или примораних изгнаника, чија су прозна и песничка остварења написана већином на матерњим језицима. Поред „мајстора” Давида укључују се у њу несумњиво: Јосеф Шкворецки, Исак Б. Сингер, Јосиф Бродски, Чеслав Милош и други. Према Албахаријевом уверењу у историји светске књижевности могу се ипак издвојити ствараоци који су „успешно уобличили стилове у два различита језика”, као што су: Владимир Набоков, Самјуел Бекет и Милан Кундера. Посебну групу чине писци имигранти, попут Конрада и Косињског, који су своја књижевна дела створили одмах на британском и америчком енглеском.

Богата пишчева рефлексивност говори такође о условима свакодневног живота у границама модерног града. У жижи ауторовог константног интересовања налази се велика урбана целина, у конкретном случају, канадски Калгари. Писац открива град као место необичне динамике, промена, непрестане гужве, саобраћаја који се овде одвија са великим интензитетом. Овај је простор „направљен [једино] за automobile, nadzemne električne vozove, gradske autobuse. Може да се стекне utisak да у Калгарију, на том комаду канадске обећане земље, човек ’живи тек poneгде’” (Албахари 2008: 122).

Збијена градња облакодера, трговачко-пословних центара и једносратних боравишних кућа не удаљава се од архитектонских решења карактеристичних за цело северноамеричко подручје. О изузетности метрополе сведочи, дакле, не толико суморна изградња колико непоновљив амбијент очаравајуће природе у облику „бескрајног плаветнила неба, [...] планина на хоризонту и [...] сунчаних дана” (Исто: 133).

Читаочеву пажњу ће привући оригиналан и обиман каталог природних феномена присутан у тексту. Попут филолога стихије воде Предрага Матвејевића,¹² писац ствара попис локалних метеоролошких појава у облику „сувог и топлог” ветра Шинука, који је своје име добио по индијанском племену, те

¹² Упореди Матвејевић 2007.

разноврсних облака који стижу преко горских ланаца (читање облака врста је прорицања сопствене будућности и представља један од основних облика имигрантске активности), као и снега на врховима Стеновитих планина. Ту ваља још истакнути да Албахаријева прича о природи провинције Алберта представља суму локалних легенди, веровања и стварних елемената.

Према оцени аутора, велику улогу у процесу стварања посебног градског карактера и идентитета одигравају пре свега становници Калгарија који брину о одржавању и појачавању хармоничних односа у градској средини. Није промакло пажњи есејиста да локално друштво показује дубоко поверење и љубазност како према многогодишњим суседима, тако и новим усељеницима, што потврђује цитат: „[...] Ovde mnogi ljudi još uvek ostavljaju svoje kuće otvorene preko dana (katkad i noći), neznanci vas [...] pozdravljaju kad hodate; automobili se zaustavljaju onog trena kad se približite ivici pločnika” – закључује српски есејист (Албахари 2008: 133).

Албахаријева разматрања обухватају и проблематику културног живота у Канади. Пишчева запажања односе се у највећој мери на модел функционисања локалних књижевних удружења, питање постојања такозваног локалног писца, као и на главне стваралачке теме и мотиве. Према ауторовом мишљењу савремено стање канадске литературе верно одсликава унутрашњу организацију федералне канадске државе. Локални писци, људи неодређених „ситних, етничких или географских идентитета” представници су једино регионалне, а не општенационалне литературе. У оквиру канадског мултикултурализма превладавају уметничка остварења из пера регионалних канадских аутора. Горепоменута завичајна књижевност обухвата, како констатује писац усељеник,

[...] dela ograničenog dometa jer se zasniva na ograničenjima koja sama sebi nameće (lokalni jezik i istorija). Upravo ta dominacija regionalnog i etničkog čini da kanadska književnost [...] i dalje, uprkos izuzetnim pojedinačnim glasovima, pripada književnoj provinciji (Албахари 2008: 119).

Збирку Албахаријевих есеја *Дијаспора и друге ствари* чине текстови објављивани у канадским, српским и хрватским часописима у периоду између 1995. и 2007. године. У главне теме поменутог тома спадају: питање канадског мултикултурализма, статус странаца у вишенационалној канадској држави и њихове стратегије преживљавања у туђини. Писца-изгнаника заокупља такође проблем двојезичности и мултијезичности југословенских досељеника, свакодневна егзистенција становника модерне метрополе, феномени локалне природе, као и разноврсне форме активности канадске културне средине.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 2004: D. Albahari, *Cink*, (urednici) G. Božović i P. Marković, Beograd: Stubovi kulture.
- Албахари 2005: D. Albahari, *Матас*, (urednik) G. Božović, Beograd: Stubovi kulture.
- Албахари 2008: D. Albahari, *Dijaspora i druge stvari*, Beograd: Akademska Knjiga.
- Албахари 2010: D. Albahari: *Pamtivek*, (urednik) P. Marković, Beograd: Stubovi kulture.
- Босанац 1984: М. Босанац, *Prosvjetin imenoslov*, Zagreb: Prosvjeta.
- Бугарски 2005: R. Бугарски, *Jezik i kultura*, Beograd: Biblioteka XX vek/Književni krug.
- Елијаде 2004: М. Eliade, *Sveto i profano*, (preveo) Z. Stojanović, Beograd: Alnari.
- Киш 1992: D. Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, (predgovor) P. Pijanović, Beograd: Prosveta.
- Киш 1993: Д. Киш, Игра, у: *Породчни циркус. Рани јади, Башта, ненео, Пешчаник*, Београд: СКЗ, 15–28.
- Милардовић 2013: А. Milardović, *Stranac i društvo. Fenomenologija stranca i ksenofobije*, Zagreb: PAN LIBER.
- Фром 2000: E. Fromm, *Umijeće ljubavi*, (preveo) P. Raos, Zagreb: V.B.Z.
- Херчак, Чичак-Шанд 1991: E. Herčak, R. Čičak-Chand, Kanada: Multikulturalizam, *Migracijske teme*, br. 7, 23 i 24.
- Матвејевић 2007: P. Matvejić, *Meditranski brevijar*. Zagreb: V.B.Z.
- Панас 1992: W. Panas, Топика јудajsка, у: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. (pod red.) J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa, Ossolineum, 1103.
- Тројановић 1990: С. Тројановић *Ватра у обичајима и веровањима српског народа*, Београд, Просвета.

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

- Umetnik je izgnanik*. Sa Davidom Albaharijem razgovara Mihajlo Pantić /www.davidalbahari.com/
- Рајнер 2005: М. Rajner, *Ko je u stvari „Jevrejin litalica“?* na strani /www.makabijada.com/litalica.htm/
- Danijela M. Vuković-Ćalasan, disertacija *Politika multikulturalizma u vremenu globalizma* na strani /fedorbag.bg.ac.rs/

Miłosz Bukwalt

EXPERIENCE OF DIASPORA IN SELECTED ESSAYS BY DAVID ALBAHARI

(Summary)

The subject of analysis in this article are the essays of David Albahari included in the collection entitled *Diaspora and other things*. The above book consists of the texts published in the Canadian, Serbian and Croatian literary press in the period from 1995 to 2007. In the introductory part of the article, the author attempts to define Canadian multiculturalism. In further part of the argument, the author devotes much space to the daily existence of Yugoslavian immigrants in the area of a multinational Canadian federation marked by loneliness, nostalgia, a sense of alienation and temporariness. The author also discusses the opposition of own (immigrant) and others (local, Canadian) presented in the essays by Albahari. A separate subject of study in the article is the issue of bilingualism, the problem of language and cultural identity preserving and typical for immigrant environment survival strategy based on evoking memories and images of the lost homeland (home, birthplace, friends and family members, own habits and rules).

Бошко Ј. СУВАЈЦИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 01. 2017.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

УЛЕПШАВАЊЕ НЕВИДЉИВОГ ДРАШКА РЕЂЕПА – ХАГИОГРАФИЈА О МИРОСЛАВУ АНТИЋУ

Улепшавање невидљивог (Хагиографија о Мирославу Антићу) је јединствена књига српске есејистике. (Ауто)биографија, путопис, мемоарска проза, лирски дневник, тестаментарно штиво, епистоларна збирка, канонски спис, дидаскалија унутар (не)постојећих реплика.

Кључне речи: Улепшавање невидљивог, есеј, мит о птици, завичај, мотив двојништва, смрт.

За Драшка Ређепа, есеј је претпоставка кретања. Синопис слободе. Неуштогљена, неутилитарна и неканонизована књижевна чињеница.¹ У њему станују маргиналност, бравура, анегдота, сплетка, бургија. Неограниченост асоцијативних поља. Фрагментарност, разобрученост, немир. Откриће слободе и слобода открића.

Приступ Драшка Ређепа књижевности, али и много шире, уметности, па и култури, није еклектички. Он је синестезијски. Синестезија спаја различите врсте осета. Поред књижевности, овај феномен рачуна на знања о архитектури, ликовној уметности, музици, позоришту, филму. На знања о животу. А пре свега о уметности есеја.

Књига *Улепшавање невидљивог: хагиографија о Мирославу Антићу* настала је као непорецива тековина есеја као форме, достигнуте у тим сада већ славним педесетим и шездесетим годинама. Из тврдње да је есеј писан за једног будућег читаоца, „увек за њега”. У случају *Улепшавања невидљивог* он је писан не *за* већ *са* једним саговорником, из перспективе дугих разгово-

* bosko.suvajdzic@mts.rs

¹ „Све, дакле, и данас, колико јуче, стреми есеју. И то далеко пре и убедљивије његовој неискрзаној фактури, његовом парадоксалном ткиву, његовом неустрашивом ходу по могућностима неограничених асоцијација. Доживљај опаске, какав су нам у наслеђе оставили наши први модерни есејисти Антун Густав Матош и Исидора Секулић, у бити био је доживљај модерности. Дакле оног истог сензибилитета фрагментарног, који је, уосталом тако знаменито, одредио неке од незаобилазних токова наших књижевности” (Ређеп 2015: 11).

ра са тада већ скоро невидљивим песником, у његовој поодмаклој болести, из нечаја неизрецивог.

Улепшавање невидљивог (Хагиографија о Мирославу Антићу) је јединствена књига српске есејистике. (Ауто)биографија, путопис, мемоарска проза, пучки театар, зашиљена целомудреност, лирски дневник, тестаментарно штиво, епистоларна збирка, канонски спис. Дидаскалија унутар (не)постојећих реплика.

Улепшавање невидљивог је прозрачна текстура невидела, сећање на могућност незабраћеног постојања, реч која меандрира над унутарњом пуноћом бића.

Унео је Драшко Ређеп у ову чудесну књигу о Антићу сва непоновљива антићевска доба и антићевске епохе, времена и календаре, празнике и црвена слова Антићеве поезије и есејистике. Њене ритуале и отеловљења, језике и обичаје, атласе и библиотеке. Исписујући записе о непостојању, написао је књигу-кенотаф, озидану колевку живе душе у којој ево, и после тридесет година, станује биографија Мирослава Антића.

Ова књига је, у складу са кредом Мирослава Антића, против струје. Изнад гомиле. Мимо критике. Она увезује биографију и есејистику, уређено и неуређено, разједињено и неразједињено. У њој је готово чулно опипљиво тектонско померање форми, приближавање и преплитање визуелног, географског, историјског, језичког и симболичког плана поезије.

Први опсесивни мотив Антићеве поезије и Ређепове есејистике јесте феномен двојништва. Други је географија духа² као производ просејавања културе, менталитета времена и карактера епохе. Трећи је метафизичка равн поезије, херменеутика божанског у човеку. Отуда, несумњиво, и лого светости у поднаслову.

Структура књиге је четвороделна. Први део, „Обликовање неизвесног (разговори)”, садржи разговоре које су Мика Антић и Драшко Ређеп водили, наизменично, у Антићевом и Ређеповом стану, почев од 10. октобра 1985. године:

Večeras je 10. oktobar 1985.

Počinjemo ovde, u tvojoj kući, u Ulici Mihala Babinke 10, u Novom Sadu razgovor.

Ne znamo koliko će dugo trajati.

Ne umemo da kažemo koliko ćemo se večeri, ovde ili kod mene, u Ćirpanovoj 49, sastajati.

Slažemo se da ništa ne predviđamo. A i onako, u ovim nesigurnim vremenima bolesti i kataklizmi, kada je mnogo šta neizvesno, i kada za kalendar mare tek oni koji misle na privremenost kao na sveopštu kategoriju vrednosti, i male pameti svakako.

Ništa ne čineći, mi pokušavamo da ukupnoj prizemnosti dokažemo kako se, odista, ništa i ne dešava.

A, tu smo se jedino odmah složili, ogromno se mnogo šta događa. Ne jedino sa nama, sa tobom, sa svima.

Ulepšava se, najčešće, u tolikim kičerskim situacijama i potemkinovskim inicijativama, ta takozvana stvarnost.

² „Antić je nastojao, ne jedino stihom, da pokaže kako taj njegov vojvodanski, panonski, svejedno da li banatski ili sremski atlas, nipošto nije geografija, već mentalitet. Za njega bar, Srem je pre prezime nego geografsko određenje...” (Peђep 1982: 9).

Možda si u pravu: valjalo bi već jednom ulepšavati ono što je nevidljivo, nepostojeće, neosvojeno.

Predlažem da razgovaramo kao da osvajamo. Ne znamo baš šta, ni kako. A poznavajući tebe, ponešto i sebe, nisam siguran ni da ćemo odista ostati kod čvrste tobože odluke koju sad izričem.

U svakom slučaju, nije reč o biografiji. Tvojoj biografiji. Ne marimo za statiku.

Reč je i o slobodi (Peђen 1988: 11).

Разговор започиње Драшко Пеђен. Или је то ипак Антић? И поред тога што су дијалози графички истакнути, често се не зна ко када говори, о коме, и коме. Реч кружи, понавља космогонију речи, обнавља се у понављањима, удваја се, не бивајући никада иста.

Каква је била атмосфера приликом вођења тих разговора сазнајемо већ из садржине књиге, избија она из сваког њеног ретка. Али, инсајдерски, можемо завирити и изнутра у радионицу двојице мајстора, у несвакидашњи амбијент вођења уметничких дијалога који, на различите начине, несмањеним интензитетом, трају до данас. У последњем интервјуу који је Мирослав Антић дао Жељку Марковићу и који је објављен по песниковом одласку под насловом „Бојим се умирања, али не и смрти” у недељнику *Интервју*, овако је новинар описао атмосферу рада на Пеђеновој књизи:

U sobi boje mahagonija sede Miroslav Antić i Draško Redep, okruženi gomilama ispisane hartije. Antić se izvinja i kaže da dodemo sutra (iako je razgovor bio zakazan). Objašnjava da Redep o njemu pravi knjigu, te da je posao neodložan i hitan. Sutradan stižemo u zakazano vreme i zatičemo Antića za stolom, bez Redepa, s tek načetom flašom rakije. 'Ja pijem polako' kaže sarkastično i lakim trzajem šake u zglobu isprazni celu čašu. Antić se nije stresao iako je rakija bila žestoka. Znajući za planocelularni karcinom (rak vilice), bolest koja je poslednjih meseci neumitno osvajala njegov organizam, pitam ga zar mu žestoki alkohol ne škodi. Antić, hladan kao dva deci beloga, odgovara da je to terapija koja mu ublažava bolove bolje nego tableta ili injekcija. Kaže da je nekada pio zbog inspiracije, sada pije zbog života (*Intervju*, 4. jul 1986: 20).

Матићевском дилемом, да ли је „завичај наша једина постојбина”, отвара се једно од кључних питања ове књиге. То је питање идентитета, корена, одрастања. Првих песничких покушаја. Завичаја, и изабраног завичаја. Одакле је Мика Антић, пита нас ова књига. Наравно, из Мокрина. Али и из Кикинде, Панчева, Новог Сада, Мостара, Луцерна³. И највише, са звезда.

Zavičaj je ono u šta se upregnem. To je i Mokrin. A ja sam bio nasamaren, osamaren, imam am i dizgine.

Čovek, u stvari, vuče svoj sve. Biti konj, i biti vuk, to nije isto. A i ja sam izvan čopora. Nisam nikome pripadao. A čini mi se da i sada nikome ne pripadam. Ljudi će pomisliti da sam bio njihov. Ja sam, međutim, bio među zvezdama. Nedodirljiv sam. Izuzetna, ali opaka sloboda. Hvatanje ni za šta. Da bi se lebdelo. Ili letelo. Možda je u tome izvesna draž? Leteti, ali ne u pravcu tuđeg vetra, nego svog sopstvenog talasa (Peђen 1988: 20).

³ „I Pančevo je moj grad. Ali, ponoviću to, Mostar je, zajedno sa Novim Sadom, moj *jedini* izbor. Nemoj mi spominjati *plavo nebo* moje rane lirike. Nemoj bar sad. Ne radi se ni o nebu, kao ni o mostovima, u Mostaru, ili u Novom Sadu. Radi se o zatravljenosti, o *prvoj ljubavi*. A znaš već da je svaka moja ljubav isključivo prva. Nikad nisam znao šta ću s drugom. To nije moj pesnički, dovitljivi pronalazak, već moja istina” (Peђen 1988: 44).

Улепшавање невидљивог је књига о завичају. И о звездама.

Антић је био опседнут звездама. Сметала му је тескоба овоземаљског живота и непрестано је подизао поглед ка небу, посматрајући летове птица. И вечност му је била кратка за тај доживљај лепоте. На једном месту каже: 'Издајека, звезде се чују као васиона. Издајека, птице се чују као јато. Издајека, људи се чују као човечанство. Није довољно само чути. Треба се сетити ушима. Треба имати смисла за бесконачност близине. Ко нема такво ухо – нема слуха. Ко нема слуха – нисам сигуран да је живео' (Ротар 2015: 40).

Езотерични кључ *Гаравог сокака*, луцидно примећује Раша Попов, јесте звездани, наднебесни поглед одозго. Поглед одозго јесте поглед не божанства, него забринутог анђела:

Знаш, ја сам стварно са звезда.
Сав сам од светлости створен („Бесмртна песма”).

Од конвенционалних тема, попут имена градова који му припадају, песника који су му претходили и били узори,⁴ па до питања природе, смисла и функције књижевности и уметности уопште, између полова профаног и метафизичког, биографског и фикционалног, њише се као клатно ова чудесна књига.

У *Улепшавању невидљивог* наилазимо на низ анегдотских детаља. О Микиним (не)сусретањима са Андрићем, о школовању са Јованом Тириловом, о јуниорској боксерској каријери, неславно завршеној. О детињству, ратном, тешком, измишљеном. О великом мађарском песнику Раднотију. О Михалу Бабинки. О Вељку Петровићу. О градовима и женама. О утицајима и сродностима:

Počinjao sam u životu svaki dan.
I knjige su mi različite. Nalik na mene.
Ko liči na mene?
Svakako, Stjepan Jakševac, Velimir Milošević, Milovan Vitezović, Pero Zubac, Miroslav Nastasijević, itd. Ima i drugih tragova, imaju i drugi tragovi moje lirike. Нарочито у дејој поезији. Ljubivoje Ršumović, recimo, i to нарочито у поезији за ону старију децу, има и мој траг.
Znam dobro, zahvatio sam jedan talas. Talas ljubavi.
Posle su se javili читави чопори писача за децу. I pre mene se pisalo duhovito, šarmantno (Bрана Crnčević, Драган Лукић). Али тек после мене и о љубави код деце (Пеђен 1988: 16).

У књизи *Улепшавање невидљивог* врши се стално преиспитивање односа између личног и јавног, интимног и друштвеног, биографског и поетичког, све до естрадне позиције у коју је песник *Плавог чуперка* хотимично увео своју, нимало естрадну поезију:

Kad je umirao Veljko Petrović, dobio sam njegov telegram u kome je pisalo da dođem odmah k njemu. Sednem ja na prvi jutarnji autobus iz Novog Sada za Beograd, 'Niš ekspres' je imao tad tu liniju, i dođem u Dražerovu ulicu, na Dedinju. Poklonio mi je tad čika Veljko deset

⁴ „Preci? Gde su tvoji pesnički preci?

Svakako, Zmaj, pa Desanka, prvi živi pisac koga sam pročitao, onda Grigor Vitez i Arsen Diklić. Među svoje savremenike s ponosom brojim Dušana Radovića, Ršuma, Branu Crnčevića, Dragana Lukića, Branka V. Radičevića, Zvonimira Baloga, Luku Paljetka, Dragana Radulovića. Ponoviću, Radičevićeve pesme o majci i ocu su sjajne. On je takođe omladinski pisac” (Пеђен 1988: 30).

knjiga, uz napomenu: 'Pročitajte to, i čuvajte, i neka vam te knjige budu uvek kraj kreveta, nadohvat ruke. Noćas sam spaljivao pisma Nastasijevića, Rastka, Crnjanskog... Prvo sam, zapravo, spaljivao svoje papire, a onda i tuđe. Neka ostane ono što su ti moji prijatelji stvarno napisali, a ne trag o tome šta su sve radili.'

Kamo sreće da mogu ja samog sebe, celog, da spalim, sem poneke pesme, i da ostanem čist, uspravan i beo. Estrada me je vukla ka javnim kazivanjima. Voleo sam da glumatam, i u čitavom jednom delu mog života sam glumatao. Od toga sam ponešto pretvorio i u poeziju. U to ubrajam i moje brakove, doživljene uostalom sa mnogo ljubavi (Peђep 1988: 19).

Изузетне су Микине и Драшкове расправе о привременим књижевностима и још привременијим књижевницима, о онима који пишу „погребне текстове за велике, јубиларне прославе, спомен гробља”. О сликарству, Шагалу, Кокошки, Коњовићу. О новинарству и књижевности. О факту да „без сумње, новинарство квари човека”. И без обзира на све, закључак који се намеће из сваког ретка ове књиге, по коме је песников завичај тамо где станују његове речи.

Други опсесивни мотив Антићеве поезије и Ређепове есејистике јесте феномен двојништва. Тема двојника, којом се Ређеп бавио у низу својих студија и есеја, блиско повезује Тодора Манојловића (*Песме мога двојника*, 1958) и Мирослава Антића („In memoriam”, „Аутобиографија”). Тодор Манојловић је био песнички сабрат Гијома Аполинера и Ендре Адија, којег је „познавао и марио сасвим изблиза, још у давним својим данима проведеним у Араду, и кога је, понашено, звао Андрија”:

Занимљиво је питање за сваког истраживача феномена у српској поезији двадесетог века, да се тема двојника, често и у линији свесно померених граница и узуса уштогљене хијерархије, јавља закономмерно, а у сфери лиризама песника рођених у Банату, готово маниристички опсесивно. Довољно је овде подсетити на 'двојничке варијације' Мирослава Антића (*In memoriam*, *Аутобиографија*), па оверити мишљење како је тзв. бекство од стварносних неугодности и неправди тек само један од изазовних подстицаја за певање о укупној нашој удвојености (Peђep 2014: 9).

Раџа Попов, у истом кључу, издаваја песму „Близанци”, у којој се налази „сама зачетна клица *Гаравог сокака*”:

Јер јунак ове песме је – близанац (*Гемини*). На гробљу му лежи брат. И као што Миле Дилеја прати Антића, тако мртви близанац долази своме живом брату, па га пробуди. 'Седне крај кревета и дрхти. / Остави ме, брате, и мени је зима.'

То је Антићева формула света. 'Срамота ме је', говорио је др Ређепу, 'што сам остао жив, а они су побијени.' Осећао се близанцем са мртвима. То је Антићев 'синдром близанаца'. На основу тог синдрома је земља којом се простире *Гарави сокак*, халуцинантна, фосфоресцентна, Лунатична. Луна се надноси над *Гаравим сокаком*, над скитницама, над немирним душама Рома (Попов 2009: 116–117).

Друго поглавље књиге, „Херојство заборав”, представља колаж Антићевих и Ређепових ставова о поезији и позоришту („Поезија као театар”), о аутентичности и искрености поезије („Издајство или лирика”), о феномену двојништва („Двојници”), о „возовима који апортирају” („Возови”). Ове теме су значајне јер се све оне у Драшковој есејистици понављају и варирају, чинећи трајне белеге не само Антићевог, него и Ређеповог дела, попут оних ходочасничких „каменова” Дејана Медаковића. Биографски детаљи, анегдот-

ске цртице, лирски искази, животне реалије, практична упутства (последња жеља о начину сахрањивања), смењују се са луцидним поетичким опсервацијама, са најдубљим метафизичким увидима у онострано, са духовним трансцендирањем поезије. Ове лирске дискусије, „лирске расправе” (Драшко иначе воли да говори о Антићевој „лирској склоности ка беседништву”, 1982: 11), превасходно имају монолошку фактуру:

„*Post scriptum*

Lirske rasprave s Antićem, oduvek mi se činilo, imale su monološku fakturu.

Neisceljeni ponekad, a s vremena na vreme nalik na one *psovke nežnosti* koje bacamo u ralje nepoznatom, košavi ili pak izostanku ljubavi, ovi monološki pasusi takođe su bili govoreni u spiralnom, većitom iluzionističkom, povratnom ritmu: samo da se ne završe, samo da ne prestanu, samo da ih neko, ili nešto, ne prekine.

Svejedno, reč je (i) o razgovoru.

Или, може бити, о изазову?” (Пеђеп 1988: 158)

„Свечаност постојања” пак у дневничкој и епистоларној форми покушава да исприча једну од многобројних Антићевих биографија. Разговор се наставља, време се убрзава, крај се већ назире.

Књигу која је пред нама одликују изврстан стил и изузетан рафинман, те блистава запажања и барокна поигравања, карактеристична за схватање есеја Драшка Ређепа.⁵ Она нам представља Мирослава Антића као суштински непочитаног песника у историји српске поезије XX века,⁶ прворазредног метафизичког лирничара.⁷

Улетшавање невидљивог представља један потпуно личан, лирски озарен и истовремено дубоко меланхоличан поглед на Мирослава Антића. Али и на Ређепа. Она је истовремено, једна дубоко лична, „завереничка” књига, географски атлас духа и (ауто)поетички есеј о нестајању.

Велика је заслуга шездесетогодишњег бављења Мирославом Антићем Драшка Ређепа што је у својим прозорљивим есејима показао како се у Антићевој поезији зрцали не само бунт изгнаника, горчина несхваћеника, љупкост

⁵ „Есеју нас, исто, нико не може да учи. Велико је питање да ли нас и спирални ход његове тобожње расејаности, која је, увек и увек, највећи степен усредсређености, понечем учи. Можда нас најпре запрепашћује, завањава, покушава изазвати. Није беседа, није приступ, није декламација. [...] За есеј није толико битно да ли ће истрајати, да ли ће одржати ту своју хоризонталну разину, тај свој свет партера, барокне фасаде, него када ће се зауставити, када ће акцентовати, када ће се, намах, пред нама свима, изменити, открити, преоденути” („Есеј као претпоставка кретања”, Ређеп 2015: 13–14).

⁶ „Прометејева’ колекција Антићевих дела у којој се штампа *Издајство лирике* садржи чак петнаест књига, али се још увек чини као да песник није суштински прочитан. Стање поправљају поговори писани за ове књиге (Драшка Ређепа, вероватно најоданијег антићевца, Раше Попова, Владимира Миларића, Ненада Шапоње, Зорана Ђерића, да се задржим само на оним ауторима који су писали поводом Антићеве поезије), али и надаље, чини ми се, Мика Антић, како га од миља зову и данашњи његови читаоци и поштоваоци, дванаест година после смрти, остаје непочитан песник” (Павковић 1998: 117).

⁷ „Не помишљам да је Антић специјално изучавао окултно. Он постулате окултног умовања осваја својом звезданом интуицијом. Кад се уживео у неизвесност ромске егзистенције, у њену недовољну правно-државну укоревеност, у лишеноост многих ’гарантованих’ грађанских привилегија којим су Роми погођени, песник *Гаравог сокака* је схватио да Роми сваког тренутка свога битисања стоје на голој ледини под звездама. А то значи да њихова судбина стално подлеже ударцима космичких сила” (Попов 2009: 137).

младости и туга детињства, већ и озареност вечности, дубина древног мита и опсена метафизичара, који у корену свију ствари снатри разлоге човекова постојања, бивства, трајања. Антић као благи пролећни лахор, духовити беседник младости, као шармантни дечји писац био је алиби свима онима који су хтели да га окују његовом сопственом лепршавошћу. Антић се, међутим, није дао. Ни Ређеп га није дао. Одбрана Антића као једног од најособенијих лирских метафизичких песника српске поезије двадесетог века одбрана је сврховитости поезије.⁸ Мирослав Антић је културолошка чињеница српске поезије. Поглед изнад провинцијалне ускогрудости гомиле коју је сам Мика Антић тако здрушно презирао.

Антићеве теме без јединства, у семантичким назнакама познатог наслова Исидоре Секулић, заправо подразумевају непреглед наших модерних времена. Сада се јасно види да је Антић, у једној од својих раних песама човечанство осећао као ствар колико породичну толико и метафизичку („Не можемо без Антића”, у: Ређеп 2015: 30).

Већ сами наслови Драшка Ређеп посвећени Мирославу Антића именују спој обичног, свакодневног и чудесног у поетици Мирослава Антића, коју Ређеп види као амалгам фантазмагоричног живота поезије и израз аутентичне поезије живота.⁹ Наслови ових књига по правилу су у најдубљем сагласју са Антићевим стваралаштвом:

Uostalom, prvi keramičar u istoriji čovečanstva, jeste gospod bog. Od zemlje, od blata, stvorio je čoveka. Bio je, dakle, Vojvodanin. I on, kada bi ga bilo, zna da ovde, usred Panonije, nikad nije bilo more, a onda tek možda samo okrajci nekih voda, bara, ustajalih močvara, mrtva-ja. (...) Aranka je isto uhvatila tu *čaroliju običnog*, zemlje, i ptica. A mi smo, svi, redom, skoro kročili na zemlju iz zemunica, iz naše neprikosnovene vlage (Антић 1988: 39).

Како напомиње Драшко Ређеп, читав Антић који, „као уосталом и толики знаменити наши аутори, ни случајно није у својим књигама”, у свему што је радио био је и остао песник:

Kao što je poznato, Antić je svoje filmove takođe potpisivao kao *pesnik*, a mnogobrojni njegovi neštampani scenariji, za kratkometražne i dugometražne filmove, kao i televizijske emisije, čisto su i nenatrunjeno literarno štivo. [...] Naše je, dakle, mišljenje da je Antić liričar i u takozvanim nepoetskim tekstovima, kao i da se upravo u tim fragmentima, nepreštampanim, zaturenim i mahom zaboravljenim, u žurajivom dinamizmu naših dana, takođe nahodi postojbi-na pesme (Peђep 1982: 6).

Антић је увек био против струје, на устук осредњости и медиокритетству:

У својим најамбициознијим књигама песама за одрасле, Мика Антић је писао насупрот централним кретањима у српској лирици века, насупрот свим очекивањима, не само очекивањима од боема, естрадног песника и песника за децу и младе, већ насупрот самом времену. У доба кратких фоми и фрагментаризма уопште, песник је речимо испевао спев

⁸ „Miroslav Antić je autor s izuzetnom rezonansom svojih knjiga, inicijativa, emisija, filmova. I to rezonansom koja nadaleko prevazilazi malene naše atarske ukuse i mede. U smislu negovanog i uticajnog poetskog govora, raznovrstan i neočekivano plodan, Antić bez ikakvih sumnji, čeonim svojim stvaralaštvom, ulazi u red prvih pisaca jugoslovenske svojine u svojoj generaciji” (Peђep 1982: 5).

⁹ *Čarolija običnog (ogled o pesništvu Miroslava Antića); Ulepšavanje nevidljivog. Hagiografija o Miroslavu Antiću.*

Савршенство ватре од 40 000 стихова! Спев од 240 песама. Већ од самих цифри се врти у глави (Павковић 1998: 118).

Уз Десанку Максимовић и колонију птичјих народа у њеној поезији, Мирослав Антић је, ваљда у складу са лирском перспективом звезданог неба одакле је и сишао к нама, највећи наш песник који континуирано пева о птицама. А *Мит о птици* је једна од најмисаонијих руковети стихова написаних на српском језику:

У књизи *Концерт за 1.001 бубањ* (1962), карактеристично га одаје поднаслов: 'Дневник о мени, љубави и неким птицама'. Касније се обзнанило до краја: Антић је (п)остао наш највећи песник птица. Нико као он није о птицама певао и тако заветно, носталгично и болно. Попут Паола Учела, он је баш птицама поконио своју љубав, своје ноћне море, свој сан. Уосталом, и на његовим раним цртежима најчешће се, као симболи, јављају железничке трачнице, телефонске жице, винске боце и чаше, птице (Ређеп 2015: 31).

Та исходна космичка перспектива, метафизичка међузвезданост Антићеве лирске рефлексije, једна је од константи ове књиге.

Није ни чудо, онда, што је Антић посебно издвајао књигу *Галеб Џонатан Ливингстон* Ричарда Баха, која је химна слободи лета и лету као слободи, и што је све време, заједно са Драшком Ређепом, приповедао о свом *Миту о птици*:

Pentrao sam se, oduvek, po tim *brdima zvezda*, i u *Mitu o ptici* upozoravam: 'Izdaleka, ptice se čuju kao jato. Izdaleka, ljudi se čuju kao čovečanstvo. Nije dovoljno samo čuti. Treba se setiti ušima. Treba imati smisla za beskonačnost blizine. Ko nema takvo uho – nema sluha. Ko nema sluha – nisam siguran da je živeo' (Ређеп 1988: 31).

Још једна велика тема ове есејистичке прозе јесте однос између бајке и књижевности, између живота и смрти. Почев од Ређеповог питања о Њопићевом схватању револуције као бајке и знаковитог одговора („Људи и верују у бајку. А ја сам им најчешће говорио књижевност”), па до схватања сопственог живота, а још више смрти, као бајке, чудесне, источњачке, закавказке бајке:

U celom svetu kad pišu bajke – bio jednom, bilo jednom, uveravaju te da je to istina.
Jedino u Zakavkazju počinju bajku:
Bilo jednom, a možda i nije bilo.
Ti veruj ako hoćeš, a možda i ne moraš.
Kad je reč o meni – stvar treba završiti zakavkaski:
Bio jednom, a možda i nije bio... (Антић 1988: 79)

Улепшавање невидљивог сјајно потказује Антићеву интегралну лирску опседнутост, стваралачку помаму за животом као тоталитетом, страх „да се, не дао Бог, мимоиђе са неким од чудеса овога света” („Не можемо без Антића”, у: Ређеп 2015: 29). Последње поглавље ове чудесне књиге говори нам оно што смо знали већ на самом њеном почетку: „Краја нема”.

Драшко,

Хвала ти на свему овом што смо учинили. Правили смо један свет и мислим да смо га начинили за живота. Ове две разгледнице које Ти лепим на крају књиге сматрај да сам доживео, а у позадини пише Твоја адреса. Знаш и сам да ја не пишем другим разгледнице, него себи самом. Ово је уступак пријатељству и захвалности за све што смо се дружили (*Клан и банда* 2008: 276).

ЛИТЕРАТУРА

- Антић 1979: М. Антић, *Мит о птици*, Нови Сад: Матица српска.
- Антић 1983: М. Антић, *Хороскоп*, Нови Сад: „Ђирпанов”–Дневник.
- Антић 1998: М. Антић, *Издајство лирике*, приредио и предговор написао Васа Павковић, Нови Сад: Прометеј.
- Клан и банда* 2008: *Клан и банда од једног члана: 153 варијације на тему: Драшко Ређеп*, (ур.) З. Колунџија, С. Павићевић, Нови Сад: Прометеј, Крагујевац: Јефимија.
- Павковић 1998: Васа Павковић, „Обликовање неизвесног: фрагменти о песнику Мирославу Антићу”, у: Мирослав Антић, *Издајство лирике*, приредио и предговор написао Васа Павковић, Нови Сад: Прометеј.
- Попов 2009: Раша Попов, „Антићев синдром близанаца у спеву Гарави сокак”, у: М. Антић, *Гарави сокак*, Нови Сад: Stilos.
- Ређеп 1982: Драшко Ређеп, *Ћаролија обичног (ogled o pesništvu Miroslava Antića)*, Novi Sad: Dnevnik.
- Ређеп 1988: Д. Ређеп, *Улепшаванје невидљивог. Хагиографија о Мирославу Антићу*, Сарајево: Ослобођење.
- Ређеп 2013: Д. Ређеп, *С обе стране реке: 67 рапорта о немиру, свемуру и Војводини старој*, Нови Сад: Прометеј.
- Ређеп 2014: Д. Ређеп: „Двадесети век песничког Баната”, у: *Девет боја Баната: антологија*, (прир.) Д. Ређеп, Зрењанин: Агора, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, стр. 5–40.
- Ређеп 2015: Д. Ређеп, *Земља равна, људи случајни. Огледи о нестајању*, Нови Сад: Сајнос.
- Ротар 2015: Немања Ротар, *Сутрадан после детињства: Књига о Мики Антићу, нежности, птицама и одрастању*, Београд: Архипелаг.

Boško J. Suvajdžić

DRAŠKO REĐEP'S EMBELLISHMENT OF THE INVISIBLE – A HAGIOGRAPHY OF
MIROSLAV ANTIĆ

(Summary)

Embellishment of the Invisible (A Hagiography of Miroslav Antić) is a unique book of Serbian essay writing. An (auto)biography, travelogue, memoir fiction, lyrical diary, testamentary reading, epistolary collection, canon writing, a stage direction within non-existent replicas.

Слађана В. ЈАЋИМОВИЋ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 17. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

АУТОИРОНИЧНА САМОСВЕСТ О КУЛТУРНОМ И НАЦИОНАЛНОМ ИДЕНТИТЕТУ – ЈЕДАН АСПЕКТ ЕСЕЈИЗАЦИЈЕ ПУТОПИСА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Специфично својство жанровске слободе или отворености заједничко је и есеју и путопису. Милош Црњански је, можда више него иједан његов савременик, успевао да отворене линије гранања путописне наратије искористи у смеру есејизације путописа, односно, користећи слободу и подстицај жанра, Црњански је у оквиру путописних књига или чак краћих путописних текстова обликовао дубља есејистичка промишљања тема које су се при путовању радозналом и ерудитном путнику наметале. У раду се тумаче поступци есејизације путописа који одређују *Писма из Париза*, *Љубав у Тоскани*, *Књигу о Немачкој*, али и читаве серије путописних репортажа (са Крфа, из простора бивше Југославије...).

Црњански је као путописац, без обзира која је путна дестинација у питању, увек окренут и завичају или отаџбини, чији је национални и културни комплекс, некада у већој, а некада у мањој мери, подвргнут есејистичком промишљању и преиспитивању. Некохерентност политичких и друштвених идеја Милоша Црњанског, која му је често приписивана, само је привидна, те је у раду указано на доследност аутоироничне самосвести у великом корпусу путописних текстова Милоша Црњанског.

Кључне речи: еластичност жанра, национални и културни комплекс, дијалогичност, критика националног менталитета.

Ретки су писци који су се, као што је случај са Милошем Црњанским, једнако успешно остварили у различитим жанровима – лирици, роману, приповеци, драми, путопису, мемоарима, есејима – а, истовремено, остали јединствени у препознатљивости уметничког и стилског рукописа. У периду међуратне књижевности, када је српски путопис досегао свој зенит, Црњански је био један од његових најизразитијих и највећих представника. Настављајући дугу линију српског путописа, овај велики писац је у оквиру путописне форме остварио дела сложене и хибридне структуре који су остајући путописи увек били и нешто више, нешто изван основног жанро-

* sladjana.jacimovic@uf.bg.ac.rs

вског обрасца. Еластичност граница путописног жанра допуштала је писцу, отвореном за литерарне експерименте, да у оквиру путописног приповедања о сусрету са страним светом оствари развијена есејистичка промишљања разнородних питања и проблема. А управо је својеврсна, назовимо је еластичност жанровског модела оно што је заједничко и путопису и есеју. Есеј је свакако, без потребе да улазимо у покушаје његовог прецизнијег теоријског одређења, жанр отворен за разнородне и широке тематске могућности, за готово несагледиве начине индивидуалног промишљања ствари и проблема из различитих области људског знања и искуства. Са друге стране, путопис као жанр који се најчешће остварује на склиској граници између документарног и фикционалног, за своју основу има измештање из познатог, завичајног простора и сусрет са *другим*, страним и другачијим. Управо такав искорак из блиског миљеа пружао је путописцу сваковрсне могућности да у опис путовања унесе не само опис виђеног и новоупознатог него и да отвори простор за сасвим разнородна есејистичка размишљања о свему са чиме се на странствовању суочава. Отуда врсни путописци неретко у оквиру путописног модела обликују дуже есејистичке сегменте, својеврсне путописне есеје, а у којима се поводом доживљеног на путовању обликује субјективно промишљање проблема и питања сасвим различите природе – друштвене, историјске, културолошке, уметничке, филозофске, политичке, антрополошке, етнографске...

Може се рећи да је, уза све подразумеване разлике, специфично својство жанровске слободе или отворености заједничко и есеју и путопису. Милош Црњански је, можда више него иједан његов савременик, успевао да овакве отворене линије гранања путописне наратије искористи у смеру есејизације путописа, односно у отпору да путопис буде само једно путно сведочанство о сусрету са страним простором и културом. Користећи слободу и подстицај жанра, Црњански је у оквиру путописних књига или чак краћих путописних текстова обликовао дубља есејистичка промишљања тема које су се при путовању радозналом и ерудитном путнику наметале. У његовој путописној прози, неретко и као сасвим оделите целине (некада и штампане као есеји ван путописних књига, као рецимо „Тајна Албрехта Дирера”) могу се уочити есејистички текстови о уметности и уметницима, о историјским личностима или преломним периодима прошлости човечанства, бритка промишљања разноврсних друштвених, културолошких или политичких проблема. Есејизација путописа једно је од основних својстава која одликују и *Писма из Париза* (1921), и *Љубав у Тоскани* (1930), и *Књигу о Немачкој* (1931), али и читаве серије путописних репортажа које је двадесетих и тридесетих година прошлога века објављивао пре свега у *Времену* и *Политици*. Управо због те своје особине, овај део његових путописа превазилази оквири журналистичких подстицаја – у њима се промишља не само географски локалитет који је тежиште текстова него и култура и читаво једно време са свим његовим друштвеним и историјским координатама. Истовремено, дијалогичност као једно од битних особина есејистичког мишљења и писања, одређујуће је својство не само есеја него и путописа Милоша Црњанског. Вођење својевр-

сне прикривене или експлицитне полемике са неистомишљеницима, са подразумеваним другачијим схватањима исте проблематике, али и са самим собом, сопственим идеалима и заблудама, било о којој врсти тематског усмерања да стреми пишчева мисао, са гласовима из прошлости или блиске савремености, једно је од кључних особина стила овога писца. Управо ова дијалогичност је оно што чини јединственим у српској књижевности *Роман о Лондону* и „чудну књигу“ *Код Хиперборејаца*, као и путописну прозу Милоша Црњанског.

Путопис, од свог настанка, поред свих одређујућих жанровских поставки, подразумева и одређено формирање свести о људској различитости – путопишчевим измештањем из завичаја хотимично се супротставља туђи свет своме и при томе се неретко извођење паралела успоставља на подлози подразумеваног, свог, познатог. Црњански је као путописац, без обзира која је путна дестинација у питању, увек окренут и завичају или отаџбини, чији је национални и културни комплекс, некада у већој а некада у мањој мери, подвргнут есејистичком промишљању и преиспитивању. Боравећи дуго изван отаџбинског простора (као дописник новина, аташе при нашим амбасадама или принудни изгнаник) овај писац је имао широке могућности да у контексту страних култура можда боље и јасније сагледа своју сопствену.

У путописима Црњанског завичајни и национални комплекс је сложенији него у, рецимо, његовим романима, јер се под овим појмовима, у различитим текстовима, подразумевају различите ствари – односно, они се, у зависности од ауторове интенције, сагледавају у ужем или ширем смислу. У *Љубави у Тоскани*, рецимо, италијанска култура и њена раскошна ренесанса суочена је са погледом онога ко, како се сам одређује, припада словенским издвојеним народима, „Гогољевим бедницима” са трагичном историјом као „бившим временом у наручју”. Истих међуратних деценија у низу путописних репортажа из Хрватске, Босне, Словеније и Србије није ретка синтагма „наши народи”, а познато је да је након Првог рата Црњански био један од многобројних српских интелектуалаца који је веровао у идеју југословенства, у јединство три народа који ће уједињени своје интересе најбоље остварити у оквирима заједничке државе, што ће се показати као још једна велика историјска заблуда.¹ Имајући у виду културне, националне и верске разлике, он ће у једном броју путописних текстова доследно покушавати да одбрани веру у опстанак новостворене државе (слично је и у песми „Југославији”), градећи према њој готово митски однос јер је остварена пре свега на темељима српских жртава из тек завршеног рата. Идеализована слика Југославије неретко је сагледана у својеврсном суматраизму у којем се спајају, прожи-

¹ „Југословенска мисао била је у ствари продрла тек у редове интелигенције, па и то више оне млађе, него оне старије. У дубљим народним слојевима њен утицај још се слабо осећао. Осим тога, разлике у вери, општој култури, у историјским предањима биле су сметња, ако не за стварање заједничке, а оно за стварање онакве централизоване државе каквој су тежили поборници српско-хрватског јединства. У пракси, југословенство као национална идеја показало се слабије и од српског и од хрватског национализма, тако да је изгледало да се Југославија неће моћи организовати на основи српско-хрватског јединства него на компромису та два национализма” (Јовановић 2005: 23).

мају и подупиру народи и песничко-путописна визија: „Сићи ће да се купа у Јадрану, бачванска равница и постаће фламанска, спустиће се да се купају моравске долине, са својим врелим и страсним селима, сићи ће да се купа стока, што пасе у загорским брдима и словеначке шуме” (Црњански 1995а: 191). Оваква оптимистична и самим тим наивна слика стапања географско-културних комплекса нове Југославије својствена је пишком темпераменту да неретко у свом одушевљењу, као и у скепси и меланхолији, често додирује крајности, али када се сагледа овај тематски круг великог путописног опуса Црњанског, и поред присутног југословенског заноса, све време је јасно присуство снажне свести о припадности српском народу као основно утемељење његовог националног бића. Отуда путописац, рецимо у путопису „Корчула” не заборавља да помене како су некада дивне иконе премазане у православној цркви (Црњански 1995а: 202), док се у „Водопадима Крке” евоцира давно време Стојана Јанковића и збегова под Турцима.

Манастир Крке, уточиште збегова у турско доба, стар је као рашки манастир. Борци против Турака, устаници, знали су добро за њега. Сад је толико тих, да ни ветар не душе око њега [...] Мрак, мали прозорчићи, сребрне иконе, дрвени кровови, чини се да смо негде у старој Србији [...] Разуме се да је предање о свему томе неизвесно, али је цео овај крај пун косовских веза (Црњански 1995а: 182–183).

Може се закључити да поред снажне вере у оправданост новог државног заједништва, сваки пут кад осети да су вредности његове нације угрожене, путописац своју ширу, надпозицију југословенства, замењује ужом, строго националном, оглашавајући се као бранилац српског национа, те се у овим текстовима може читати полупривремена полемика са неистомисљеницима, али и са сопственом вером у југословенску идеју која се непрестано подвргава провери и преиспитивању.

Сагледавајући овај аспект путописа Црњанског, посебно су интригантни његови текстови посвећени Загребу, уз кореспонденцију са Београдом: серија коју чине четири текста објављивана је у *Времену* 1925. године под заједничким надсловом *Загреб у прошлости и садашњости*, а посебно је занимљив својеврсни путописни есеј „Наш Загреб” из 1934. године, обликован као одговор на актуелну друштвенополитичку ситуацију. У последњем тексту, написаном недуго после убиства краља Александра у Марсељу, путописац, упућујући изузетно јаке речи и страстан револт против усташких атентатора, истовремено брани Хрвате од опште националне кривице и, још једном, пружа шансу романтичарској визији пансловенског братства. Хрватски сепаратизам приписује се аустроугарском наслеђу, још увек делујућим пештанским и бечким „заврзламама”, а не, како каже, истинским хрватским родољубима:

А оно што чини срж те банде, оно што чини мозак њен и срце, то је аустријанштина, стара аустријанштина, душа црно-жута [...] Мржња њихова на Србију, као и на родољубиву Хрватску, била је не само фанатична, плаћеничка, него и ниска, одувек подмукла мржња регената. За њих је у логору атентатора наставак рата у туђој служби и за туђински залагај који лижу покорно као псета [...]

Из њиховог круга били су не само најгори крволоци за време окупације, него одатле потиче и фама наше „некултурности“, заосталости, и свих других епитета којима су они у туђој служби лако решавали проблем нашег јединства (Црњански 1995б: 258).

Пишчев став да „не треба грепсти док је младо“ (Црњански 1995б: 131) јесте још једно пружање шансе, пре свега самом себи, вери у опстанак младе државе. Ипак, приврженост југословенској идеји није ометала Црњанског да, посебно у путописима, буде њен доследан критичар, неко ко бунтовнички указује на њене слабости, на погрешну унутрашњу и спољну политику чији је сведок био и сâм и у којој је, без изразитијег личног утицаја, посредно учествовао. Његова критика била је посебно снажна када су вредности сопственог народа доведене у питање, те се на тај начин непрестано релативизује почетна пишчева оријентација. Исте 1934. године, када је и Црњанском шекспировски јасно да „нешто је труло у држави Данској“ излазиће и полемика са Крлежом, а све поводом текста „Оклеветани рат“ (текст је објављен у *Времени*, в. Црњански 1999: 393–394), а не треба сметнути с ума да је повод за његов настанак била годишњица ступања у српску војску регрута из Старе Србије. Респект и дивљење према ратној прошлости, дубоко саучешће према жртвама, као и страсна критика државне и војне политике само је споља гледано у несугласју са мисаоним и емоционалним регистром *Лирике Итаке*. Односно, некохерентност политичких и друштвених идеја Милоша Црњанског, која му је често приписивана (в. Аврамовић 1994: 55–56), умногоме је само привидна:

Постоје ставови који се оповргавају, мењају, допуњују, проширују, али *човек* који је у срцу различитих ставова остаје *исти*. То је био Црњански. Он је био човек прилично великих јавних недоследности, условљених његовим друштвеним и књижевним очекивањима, условљених његовим темпераментом неуобичајене силине, његовим страховима великих распона, али је његова *унутрашња личност* – да употребимо појам који су нам завештали гностици – била испуњена скривеном егзистенцијалном доследношћу (Ломпар 2016: 53).

Поратна безбрижност и испразни пацифизам интелектуалаца коришћен у политичке сврхе, непоштовање светиње страдалих и шупља реторика „салонских комуниста“ главни је разлог мењања тежишта у ставовима Црњанског и привидне апологије рата. Полазећи од Одисеја у *Лирици Итаке*, Црњански се петнаест година касније, одговарајући Крлежи, окреће Хекторовој смрти. Наводећи у жанровски различитим текстовима Хомерове епове као омиљену литературу, он их своди на два одређујућа мотива: страдање војника и повратак ратника у завичај – оба су код Црњанског подједнако тужна и света, и незаобилазна у разумевању његовог схватања ове тематике и односа према традицији.

Ову тематску линију Црњански започиње десет година раније у серији путописних репортажа са Крфа и острва Видо, које од јула до септембра 1925. године објављује у *Времени*.² Посета грчким острвима има својеврсну функцију ходочашћа („Хаџилук на Крф“), а у њима се есејистички обликује и

² Осам текстова били су основа при састављању текста „Крф, плава гробница“, који су касније објављени у *Путописима* из 1930. године, а у преостала три такође из поратне перспективе

промишља аутоиронична самосвест о сопственом националном менталитету (в. Јаћимовић 2009: 224-230). Уграђујући у ове изузетне путописе приватна писма смртно болесног Милутина Бојића, као и језиве записе санитетског мајора Станојевића, Црњански ствара изузетно функционалну документарну подлогу за изношење горког путописног искуства. У специфичној просветитељско-авангардној намери, путопишчева пажња усмерена је на описе запуштених српских гробаља као узнемиравајуће слике државне небриге и јавашлука: „Видео сам гробља у унутрашњости Крфа што изгледају као обор. На Виду сам видео крстаче окренуте тумбе. Драгомир Прокић пише, али је написано наопако” (Црњански 1995б: 158). Као контраст, описује се брига Француза и Италијана да кости својих војника пренесу у отаџбину или да им бар далека гробља уреде и обележе. Иронија Црњанског није окренута ка смислу и исходима ратовања, већ ка државној неодговорности која не само што је израз основног непоштовања историјских светиња већ представља и националну срамоту. Отуда се прокламоване вредности претварају у празне и изанђале фразе: „Ја сам својим очима видео у њему [*гробљу* – С. Ј.] краве и волове, и то стоку неваспитану као и друга. За домовину умрети је красно, зар не? Нема кредита” (Црњански 1995б: 157). Написи на поломљеним и ишчупаним крстовима проповедане вредности *Правде* и *Слободе* изокрећу на наличје, и у дословном и у недословном смислу, наиме оне се у таквом контексту обрћу у сопствену пародију. Онима који су на најтежи начин одужили свој дуг према домовини, отаџбина се одужила празним реториком и заборавом. Због тога Црњански текст „Гробља Србије на Крфу”, говорећи о државној политици која сама детронизује оно што истиче као основну вредност, односно вредностима манипулише у складу са сопственим потребама, завршава осуђујућим псеудопитањем: „Засад је на уређење тих гробаља потрошено 2000 драхми. Мање него што на Крфу стаје један магарац. Од 1920. до данас. Захвална отаџбина, шта је то?” (Црњански 1995б: 161). Сличну критику затичемо и у путописима савременика Црњанског, Станислава Кракова у путопису *Кроз Јужну Србију* (1926), као и у два Винаверова текста „Путем одступања српске војске” и „Скадар” (1927). Црњански, дакле, путује у сасвим просветитељској тежњи да пошаље поруку читаоцима у отаџбини („Ја бих предложио да се фотографије наших гробаља са Крфа, које сам понео са собом, поставе на видно место, нпр. у Скупштини, или по школама. У васпитне сврхе”, Црњански 1995б: 158), да одајући почаст српском страдању, упозори на мањкавости националног менталитета и државе, склоних патетичној реторици и кратком памћењу.

Оваква назовимо је авангардно-просветитељска путописна оријентација успоставља се, уз усмерења на сличну проблематику аутоироничне самосвести, већ у првој путописној књизи *Писмима из Париза* где је, уз укључивање експресионистичких литерарних поступака у путописни модел, Црњански наглашено хтео да укаже на проблеме наших дипломатских

сагледавају се исходи великог српског страдања: „Хацилук на Крф, до плаве гробнице”, „Видо, острво смрти” и „Гробља Србије на Крфу”.

представништва и штампе. Треба истаћи да Црњански у свом авангардном духу не глорификује западноевропске културе (у овом случају француску) као што су то неизоставно чинили његови путописни претходници (Доситеј, Дучић): „Нек нестане она животињска 'словенска' жеђ за обожавањем [...] Нашто то вечито падање из љубави у љубав”, каже се у четвртом писму из Париза (Црњански 1995а: 21). У страном свету путописац сагледава не само начине на који функционишу туђи културни модели већ се упознаје и са типском сликом свога која функционише у свести странаца. Искривљена и поједностављена слика народа којем припада путописац део је стереотипизације балканских народа која је почела да се ствара почетком двадесетог века.³ Ипак, путописна критика мање је усмерена на редукционистички приступ напреднијих култура, а више на сопствену културу, то јест на оне који је представљају у страном свету: „Они нас не знају – томе смо ми криви” (Црњански 1995а: 92). Непосредно после завршеног рата, читамо у *Писмима из Париза*, у Француској штампи меша се несрећа балканских народа и све подводи под исто; гледајући комад Бернарда Шоа *Heros et soldat* Црњански не може да прихвати слику сопственог народа као кукавичког и примитивног, а бугарског као херојског. На исти начин, при посети париској изложби *Јесењег салона*, не заборавља да помене како се скулптор Дешковић проглашава за Руса (иако самог Дешковића сматра лошим подражаваоцем Мештровића) и у француској штампи тумачи његова интерпретација „чехословачког јунака Марка Краљевића” (Црњански 1995а: 30). Ратнички народ, познат по својим херојствима у претходном рату, није знао (нити су се његови представници у свету много трудили) како да у поратној Европи пласира своје вредности и снађе се у смутним и лукавим дипломатским играма напреднијих земаља. Одбацујући да прихвати романтичарски концепт о братству међу народима, Црњански критикује тадашњу југословенску дипломатију као наивну и лењу, а такав став посебно јача у *Ембахадама*, а у романима доживљава своје пуно остварење. Имајући пред собом амбасадоре других држава, Црњански указује на чињеницу да нашој недостаје нужна доза лукавости и труда да се страна култура упозна са вредностима сопствене, а у путопису „Наше посланство и мисије” са горчином скреће пажњу да је европејство прихваћено само у спољној форми, површно имитаторски, а озбиљност и виспреност у спољној политици остала је на балканском нивоу. Крој одела није могао да промени национални менталитет, нити да наше дипломате уздигне до нивоа француских или немачких:

Наша посланства, на страни, постала су, задњих деценија, пикантерије новинских извештаја и путничких прича. Разуме се, многе им се неправде наносе. Са малим платама, са особљем изабраним на основу родбинских препорука, без средстава, она су се, особито

³ „Почетком XX века Европа је свом репертоару *Schimpfwörter*, погрдних речи, додала један нови појам који се, иако недавно скован, показао трајнијим од оних са стогодишњом традицијом. 'Балканизација' је означавала не само уситњавање великих и снажних политичких јединица, већ је постала синоним за повратак племенском, заосталом, примитивном и варварском [...] Чињеницу да је Балкан описиван као друго у односу на Европу није потребно доказивати. У вези са Балканом наглашавано је да његови становници не маре за стандарде понашања које је као нормативе смислио и прописао цивилизовани свет” (Тодорова 1999: 15).

друштвено, губила у туђини. Тек понеко, као париско, у доба Веснићево, успевало је, зар не, да га престоница у којој је, сазна. О правим, дубљим, политичким успесима није могло бити речи, али из других, дубљих, карактеристично наших, узрока (Црњански 1995б: 35).

Упућујући читаоцима у отаџбини своја необична писма из француске престонице, овај авангардни писац тежи да упути своје сународнике и на то колико западноевропске културе држе до себе самих и сопствених вредности, те „ако се шегаче, са собом то не чине никад”, а посебно штите свој интегритет од странаца. Путописац тако наводи случај Тагоре чија предавања нису била прихваћена у париској јавности, која је била увређена његовим сувише искреним приступом без подразумеваног ласкања домаћинима. У путописном тексту „Свитање Београда”, у контексту свог богатог путничког искуства, Црњански уочава нашу непотребну и штетну националну навику да се и онда када то није у корист сопственог самоосвешћења подсмехнемо сами себи: „Нигде на свету не говори се о нама тако ружно као код нас. Што је горе, нигде на свету не дозвољава се тако олако другоме да то чини као код нас” (Црњански 1995б: 176).

Овакав однос према сопственој нацији донекле је у нескладу са националним самопрецењивањем, а узети заједно ови облици националног менталитета указују на претераност и неумереност у сагледавању себе и на одсуство рационалног приступа сопственом ентитету који би омогућио напредак на културној и цивилизацијској лествици. Актуелност овог аспекта путописа Милоша Црњанског у нашем времену додатно сведочи о мајстору путописцу, али и о нама самим.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић 1994: З. Аврамовић, *Политика и књижевност у делу Милоша Црњанског*, Београд: Време књиге.
- Јаћимовић 2009: С. Јаћимовић, *Путописна проза Милоша Црњанског*, Београд: Учитељски факултет.
- Јовановић 2005: С. Јовановић, *Културни образац: један прилог за проучавање српског националног карактера*, Београд: Стубови културе.
- Ломпар 2016: М. Ломпар, *Похвала несавремености*, Београд: Лагуна.
- Тодорова 1999: М. Тодорова, *Имагинарни Балкан*, Београд: Чигоја.
- Црњански 1995а: М. Црњански, *Путописи I*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.
- Црњански 1995б: М. Црњански, *Путописи II*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.
- Црњански 1999: М. Црњански, *Есеји и чланци II*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.

Sladana V. Jaćimović

AUTOIRONIC SELF-CONSCIOUSNESS OF CULTURAL AND NATIONAL IDENTITY –
AN ASPECT OF THE ESSAYISATION OF MILOŠ CRNJANSKI'S TRAVELOGUES

(Summary)

A specific property of generic liberty or openness is common to the essay and the travelogue alike. Perhaps to a greater extent than any of his contemporaries, Miloš Crnjanski succeeded in using the open lines of ramification of travelogue narrative in the direction of travelogue essayisation, i.e. taking advantage of the liberty and motivation of the genre, within the travel books or even shorter travel texts, Miloš Crnjanski formulated deeper essayistic considerations of the topics imposing themselves upon the curious erudite traveller on his journeys. The paper analyses the techniques of essayising the travelogues which characterise *Letters from Paris*, *Love in Tuscany*, *The Book of Germany*, but also entire series of travel accounts (from Corfu, the Adriatic, the former Yugoslavia...). As a travel writer, regardless of what destination he is headed to, Crnjanski is always turned towards his homeland or fatherland, whose national and cultural complex is, sometimes less, and sometimes more often, subject to essayistic consideration and re-examination. The incoherence of Miloš Crnjanski's political and social ideas, which has frequently been imputed to him, is only illusory, and the paper sheds light on the consistence of autoironic self-consciousness in the ample corpus of Miloš Crnjanski's travelogues.

Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 12. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈИЗАЦИЈА ДЕЛА КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У КОНТЕКСТУ ПРИПОВЕДАЊА О ЕРОТСКОМ

Широк распон маневрисања у приповедању дошао је до изражаја у делу *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског. Бирајући приповедање у првом лицу и пишући роман о „писцу Црњанском”, Милош Црњански дело отвара за плодносна тумачења преко жанровске одреднице *аутофикције*. Уз помоћ поступка есејизације који Црњански у овом делу демонстрира, дело се отвара за широк круг тема и одређених веза са скандинавским ауторима (о којима је нешто пре Црњанског писала у својим есејима и Исидора Секулић), са Стендалом и Микеланђелом, чији су значај и место у опусу Црњанског посебно изражени у *Књизи о Микеланђелу*. Покрећући теме попут „комплекса матере” скандинавских писаца, те Микеланђелове хомосексуалности и питања у вези са његовом мајком или пак еротског живота значајних историјских личности, Црњански еротско у *Хиперборејцима* обликује и уз помоћ есејизације, а не искључиво фикционално, чиме се додатно указује како се еротско „уклапа” и у жанровски сложен текст.

Кључне речи: дијалог, конфликт, критика, есејистичка личност, Адорно, интердисциплинарност, супружнство, скандинавски писци, „комплекс матере”, Микеланђело.

У години када се навршава пола века од објављивања дела *Код Хиперборејаца*, можда није на одмет подсетити да је она „тајна поступка Црњанског”, о којој је још 1972. године писао Љубиша Јерemiћ, била подстицај да се многи књижевни посленици посвете тумачењу овог дела. И док су ранија тумачења била углавном везана за питања жанра (да ли је у питању роман или је ово дело мемоарска проза, есејистичко-путописна проза или пак неко жанровски хибридно дело), новија иду ка специјалистичким тумачењима махом поетичких питања или се враћају на питање жанра тек да покажу безмало неупитну модерност овог дела. Тако, рецимо, Адријана Марчетић у тексту „Роман о самом себи” *Хиперборејце* тумачи преко жанровске одреднице *аутофикције*, с тим што напомиње да је Црњански објавио своје дело чак десет година пре

* jelena.panic@uf.bg.ac.rs

него што је Серж Дубровски, како каже Марчетићева, „изумео овај жанр”, а заправо га теоријски избурио.

Поред многих аспеката *Хиперборејаца* о којима се током претходних пола века писало, ово дело се чини додатно интересантним и због продирања есејистичког начела, на чији удео пажњу скрећу и једни од првих тумача овог дела, Љубиша Јеремић и Никола Милошевић. Јеремић, тако, примећује да се наратор есејистички, често и са много полемичног жара усредсређује на одређене књижевне проблеме, понајпре у вези са оним што се у делу тумачи преко „комплекса матере”. Додатно, есејистички дискурс у *Хиперборејцима* поред наглашене полемичности, углавном има форму дијалога које наратор води са најразличитијим особама које среће за време свог боравка у Риму. За ове дијалоге Јеремић ће рећи да су „полудијалози”, те да су писани посебним стилем, јединственим у нашој прози, а то је заправо „индиректан говор који ипак имитира интонације туђег гласа” (1972: 255).

Никола Милошевић ће у духу својих тумачења романа Црњанског приметити да поред „документарног”, биографског, мемоарског” слоја има и „један други, дубљи метафизички ток” (1966: 41). Есејистички слој дела управо доводи у везу са овим другим током у који се уписују, поред осталог, и еротски садржаји и мотиви.

Еротско се у *Хиперборејцима* тематско-мотивски уобличава преко „комплекса матере” о ком се, а поводом скандинавских аутора, расправља у *corpo diplomatico*, потом у мотиву супружанства који је у првом реду обликован сликом брака наратора и његове супруге, као и темама које проистиче из бављења биографијом великог ренесансног уметника, Микеланђела Бонаротија у делу Црњанског.

Увођење еротских садржаја и мотива у есејистичко ткиво приповедања остварује се на различите начине, који су и иначе својствени есејистичком дискурсу, попут наглашено субјективног тумачење теме, доминацијом говорног језика, извесном тежњом ка парадоксалности, као и изостанку самопознаје наратора, што је очито, јер Црњански не мења ставове ни поводом Микеланђела, ни поводом скандинавских аутора без обзира са киме о њима разговара.

Додатно, приповедни субјект *Хиперборејаца* може се једним делом довести у везу са својствима које Теодор Адорно у тексту „Есеј о есеју” наводи при објашњењу есејистичке личности. Тако је есејистичка личност по Адорну оличење чисте скепсе, заступа опозиционо-алтернативно мишљење, супротставља се „естаблишменту”, који се на примеру *Хиперборејца* може у првом реду препознати у разговорима које наратор води поводом скандинавских аутора или пак Микеланђела.

С тим у вези треба уочити још једно својство есејизације, које је на извешан начин кореспондира са оним што је још Лукач готово пре једног века приметио у писму Леу Проперу, где разматра суштину и облик есеја, а то је да есеј говори увек о нечем формираном, које обликује у нешто ново, поред тога што мора говорити и изрећи неку суштину, важно својство, бит аспекта о ком говори. Отуда и есејистички слој *Хиперборејаца* који је у вези са ерот-

ским доноси, условно говорећи, старе теме обликоване у један аутентичан став, виђење, мишљење наратора, попут, рецимо, питања које је чак и наслов једног поглавља, оног зашто је Кјеркегор прекинуо веридбу са Регином Олсен или пак отвореног питања упркос свим одговорима који се нуде, а којим се уједно и затвара дело, то је заправо питање ко је Франческа ди Нери или мајка Микеланђелова.

Можда није неважно напоменути да се до тог аутентичног виђења каткада долази посезањем за интердисциплинарношћу, што је још једна безмало обавеза сваког есејистичког стваралаштва. У *Хиперборејцима*, бар када је реч о еротском, она се читава у тумачењу „комплекса матере” преко одјека Фројдове психоанализе. С тим у вези је и нараторов став прихватања и слагања са овим учењем. Уосталом, и у једном разговору Црњански је рекао да су Фројдове теорије застареле али бесмртне (Црњански 1999: 482). То управо потврђује оно што Фуко у тексту „Шта је аутор?” тврди за Фројда и Маркса – да су они „оснивачи дискурзивитета” јер нису написали само своја дела, већ су „засновали бесконачне могућности дискурса”.

Парадигматичан је и начин обликовања аутентичног става наратора, чак о веома различитим темама, до ког се по правилу долази супротстављањем другачијих, често радикално другачијих виђења. То на изванредан начин кореспондира са Адорновом крилатицом да је за есеј важан конфликт. У еротском аспекту дела конфликт се исказује на више равни и више нивоа: изражен је у дијалозима са супругом, разговорима које води поводом скандинавских писаца, као и расправама о великом ренесансном уметнику, Микеланђелу.

Додатно, унутар дискурса о еротском, посебно се инсистира на конфликту. Он се омогућава, подстиче, провоцира, па се безмало и истрајава на њему. Тако, следећи Сартрово виђење љубави, супружнска љубав дела *Код Хиперборејаца* може се одредити као конфликт. Јер, уколико јединство са другим, у егзистенцијалистичком тумачењу Жана Пола Сартра, а које износи у делу *Биће и ништавило*, није оствариво, љубав је конфликт само утолико што је слобода другог темељ мог бића. Исти аутор тврди да је непрестано суочен са „пројектима” преко којих намерава да оствари идеал љубави, у ствари јединство са другим, тј. љубав за њега постаје као „скуп пројеката преко којих намерава да оствари ову вредност” (Сартр 1983: 364). Стална тензија између супружника поставља и питање садомазохистичких љубавних односа о којима пише Сартр, а који се свде на то да ли другог потчињавамо себи (што је наратор чинио све од путовања на Сицилију) или себе потчињавамо другима (што је чинио на путовању на Сицилију).

Треба нагласити и поступак који Црњански спроводи уводећи тему скандинавских писаца, којој није својствена она линеарност у приповедању карактеристична за приповедање о северним пределима када наратор приповеда, саопштава, образлаже, него користи форму конфронтаног разговора наратора са Швеђанином Торстеном Рослином. Сличан поступак сучељавања различитих ставова приметан је у разговорима о Микеланђелу када је посебан акценат стављен на питање Микеланђелове мајке. Наратор се размислилази у ставовима било да разговара са учитељицом италијанског, њеним

оцем или стручњаком за Микеланђела. Приметно је да током разговора, ко год да расправља, обе стране остају при својим уверењима, те да се они до-некле у ставовима које негирају и сами препознају. Занимљив је и поступак којим Црњански обликује тему Микеланђела. Без обзира са ким разговара, наратор заузима идентичну позицију неслагања и варира је зависно од тога да ли се радикално не слаже, као што је случај са учитељицом италијанског, умерено, са њеним оцем, или делимично различито тумачи уметника, што је тежиште разговора са професором Зеном. На нивоу дела уочљиво је да је највише простора посвећено дијалогу који Црњански води са учитељицом италијанског и да је заправо он стециште свих чворних места која ће потом и са другим саговорницима у већој или мањој мери развијати. Тиме се у ствари уочава да су дијалози о неким еротским темама обележени тоном сукоба заправо повод за улазак у есејистички дискурс који у овом делу Милоша Црњанског посебно погодује позицији приповедача.

Поред овог размимоилажења у ставовима о појединим питањима о којима наратор расправља у *Хиперборејцима*, који су често засновани на конфлику, у читавом делу се уочава још једно важно својство есејистичког дискурса на које указује Адорно у већ спомињаном есеју, а то је критика. Адорно тврди да је есеј критичка форма *par excellence*, па иде дотле да га тумачи као иманентну критику духовних творевина, па чак и као критику идеологије. Уједно, он не превиђа диференцију културе и онога што лежи испод ње, а то је, по њему, лажно друштво. Стога и не чуди што као најунутрашњији закон форме есеја именује отпадништво. На примеру *Хиперборејаца* о отпадништву које тумачи као аутсајдерство убедљиво је писао Мило Ломпар. На плану еротског, иманентна критика духовних творевина најилустративније долази до изражаја у тумачењу љубави, а онда и сексуалности.

С тим у вези је посебно упутна епизода у возу о којој су писали многи критичари, а која је, условно говорећи, наставила свој даљи живот у делу преко исказа *Scendi, cara, scendi* који сумира причу нараторове сапутнице о (брачном) неверству, а који ће и сам наратор са истим значењем употребљавати у својим брачним односима. Она је, међутим, упутна да истакне још један аспект еротског у овом делу, а то је тесна веза морала са еротским садржајима. Ни у једном свом роману Црњански није питање морала доводио у везу са еротским, чак и када је Дафина преварила супруга са девером, или када је Лола Монтез заводио и старе и младе, нити када је приказивао брачни троугао у *Сузном крокодилу*. Пре би се могло рећи да се морални став може ишчитати у самом ткиву нарације. У *Хиперборејцима* то није случај, већ се на више места псеудоконвенционални морал, оличен првенствено „дипломатским телом” релативизује и оповргава, најчешће посезањем за историјским чињеницама и личностима. Није случајно да су привидни *чувар* конвенционалног морала људи са којима се наратор среће уочи Другог светског рата и да се питање морала уопште налази у мотивској равни дела ако се зна да ће управо током рата доћи до промене моралног обрасца, што аутор, који је преживео Први и Други светски рат, зна, те отуда провејава и једна фина иронија коју Црњански користи у књижевном обликовању својих

ликова. Јер, у дипломатском свету нема љубави, мада разговори о љубавима славних личности Рима и Италије, а онда и Скандинавије имају значајно место, будући да су то теме које интересују самог наратора и пригодне су за свет у ком борави. У *corpo diplomatico* љубави нема, али је има у свету биљака и животиња, у зоолошком врту у Копенхагену, у загрљају мајке белог медведа, у природи.

Упечатљиву слику мајчинске љубави представља загрљај белог, крволочног медведа из поларних предела, дакле из земље Хиперборејаца, са њеним породом. Преко ове слике, која постаје симбол мајчинске љубави, отварају се у самом делу два питања. Једно се провлачи кроз читаво дело то јесте виђење љубави као непроменљивог историјског феномена, па ми волимо, и патимо, на исти начин као што су то радили многи пре нас. Томе у прилог иду искази из самог романа: „Видео сам, међутим, да то није било случајно, нити различито од нежности матера у нашем свету” (Црњански 1993: 104); „Зато, што видим, да нико ништа не зна, а жељан сам да сазнам какви су били, мати, супруга, жена, отац, син ћерка, љубав, пре две хиљаде година. Дошао сам до уверења да је била иста” (Исто: 558).

Друго питање се на прво надовезује успостављањем везе еротског са (мајком) природом и најилустративније се очитава у необјашњивој појави удаљавања и поновног приближавања леда обали око Шпицбергена, а врхуни у самој завршници романа, када се приповеда о „сексуалном систему биљака и венчању дрвећа”, који наратор упознаје преко Линеовог дела, за које тврди да „никад ништа лепше нисам од тог прочитао” (Исто: 578). У преношењу сексуалности на биљке Мишел Фуко види потврду полног нагона. Иако Фуко не чита Линеа, већ Хајнриха Кана, тим поводом указује на изванредан степен натурализације људске полности по којој се она схвата не психички већ динамички (Фуко 2002: 350). Тај динамички принцип као да је присутан и у приповедању о Хипербореји, кроз снагу и моћ природе која се испољава од описа природних појава, пејзажа, па до људи. За разлику од сексуализације природе, нагонску страну човека дело даје у распону између екстремне психологизације (код Кјекегора примерице) и потпуне динамизације (маркиз у својој еротоманској страсти је најбољи пример). Исто тако, дело пружа и критику браколомства, најпре уочљиву спомињањем римског песника Јувенала и његових опаски да је брак можда био леп „док је жена простирала мужу постељу, негде у планини, у пећини, на зверском крзну и увелом лишћу” (Црњански 1993: 535). У том духу треба читати и одрицање моногамије код жена: „Жена пристаје да изгуби и једно око, да остане само са једним оком, али не пристаје да се задовољи само једним човеком у животу” (Црњански 1993: 536).

Критика лажног друштва очита је и у првенствено политичкој причи о папи, али и у различитим читањима Микеланђелове биографије, а потом и његових стихова, где доминира опозиција морално/неморално. Првенствено се она препознаје у вези са оним темама који се дотичу еротског и сексуалности. И док се позиција *учитеља* италијанског може тумачити као одбрана конвенције, дотле се позиција приповедача разумева потпуно авангардно. С

тим у вези, она одбија да чита Микеланђелове стихове, јер је све у вези са њим за њу „неморално”, док наратор у њима проналази пуно „транслунарног садржаја” (Црњански 1993: 460). Она тачка која потврђује њену тезу о „неморалној литератури” (Исто: 447) јесте Микеланђелова хомосексуалност.

Други сегмент неслагања поводом Микеланђелових сонета који се дотиче еротског јесте готово разорно дејство љубави, које поред наглашеног платонизма, краси његове стихове. Овакав однос према љубави *учитељ* италијанског тумачи како „љубав, очигледно, доводи остарелог човека до лудила, а не до одласака у радост” (Исто: 468) и уверење да је недостојна „остарелог, умног, угледног човека” (Исто: 468). По њој је у такво стање морао dospети јер је избегао конвенцију оличену у браку, породици, срећи. За разлику од ње, наратор ова својства љубави види као *хиперборејске* везе које *оправдава* честом употребом речи лед и ватра, а тумачи стиховима који описују снажно дејство љубави, слично преласку из леда у ватру, која настаје од обичног познанства, тј. леда, до љубави, тј. ватре. Отуда се Микеланђелово *хиперборејство* своди на „мисао, међутим, да љубав, мења, чак и поларне пределе” (Исто: 475), јер је пламен љубави толико јак да би преовладао, стопио чак и те пределе.

Љубав као феномен у *Хиперборејцима* вечна је тек као материнска љубав беле мечке према свом младунчету, чиме се упућује једна иманентна критика полној љубави, иза које се заправо налази важно својство есејистичког дискурса, а то су по Адорну „радикални закључци из критике система”. Начин како се критички дискурс у делу реализује јесте још један битан аспект есејизације, а то је изношење процеса мишљења науштрб фабулативног тока.

Управо преко ових примера уочава се у којој је мери Црњански у дело инкорпорирао разговоре о књижевним, па и филозофским питањима, али и о Микеланђеловим сонетима и уметности уопште, као и о литератури скандинавских аутора за коју ће на више пута упућену опаску Швеђанина да је то застарела литература, наратор сваки пут сугерисати да је она можда застарела, али је и велика, чиме се на унутарпоетичком нивоу сигнализује однос спрам ње. Иако се чини да у *Хиперборејцима* многи ликови износе мишљења поводом различитих тема о којима се у свету дела расправља, чини се да је приповедачка ситуација на тај начин постављена да се у делу ипак издваја индивидуалистичко становиште самог наратора, што је можда најизразитије при тумачењу Микеланђелове личности.

Можда треба рећи и то да је општеприхваћено становиште да је у прошлом веку дошло до продора есејистичког дискурса у наративну прозу. И баш као што примећује један теоретичар „tek u prozi 20. veka esej je postao nenasit, obuhvatio je cele prostore koje je pre toga zauzimala epska fikcija, mnogo puta izrazito je pobedivši” (Нарановски 1985: 417). Једним делом овај процес есејизације повезан је са процесом развитка и продубљивања романа, а са друге стране потрагом за истином до које се у есејистичком дискурсу долази не преко фикције већ преко интерпретације лишене естетичког дојма. Јер, као што тврди већ више пута спомињани Адорно, есеј не допушта да се смести у неку фиоку, он рефлектује оно што воли и оно што мрзи, те се отуда

не може изинтерпретирати ништа што уједно не би било интерпретирано у нешто.

И као што је на почетку било речи о проблемима жанровског одређења *Хиперборејаца*, које је било необично актуелно непосредно након објављивања дела, на њега се, хтели–не хтели, морамо вратити и на крају да би се колико-толико заокружио процес есејизације у контексту приповедања о еротском који се демонстрира у делу Црњанског. Цела та недоумица која је постојала у вези са жанровском неодредивошћу дела *Код Хиперборејаца* упућује на једно размишљање посвећено роману 20. века Вирџиније Вулф из 1927. године о томе како ћемо бити принуђени да нађемо нове дефиниције за различите књиге које одступају од романа. Славна списатељица као да антиципира дело попут *Хиперборејаца* када у једном размишљању саопштава: „Сасвим је могуће да се међу њима појави таква чију жанровску припадност нећемо лако утврдити” која ће, наставља славна списатељица, „приказати однос духа према општим идејама, његове монологе вођене у самоћи”. Један други теоретичар ће пак приметити (Жан Блох-Мишел) да савремени писци руше традиционални роман јер на тај начин изражавају интелектуалну ситуацију, у којој се налазе они и њихови савременици, ситуацију која не погодује романескној експресији. Духовна ситуација, као и однос духа према општим идејама једног посебно напетог историјског тренутка прелама се преко посебног стања у ком се налази приповедни субјект *Хиперборејаца*. У то специфично расположење наратора, тај „сан на јави” који није ни сан, а ни стварност, уписује се страх од смрти, меланхолија, поларизација душе и тела, као и његово еротско расположење које је одређено стањем еротске спутаности и, напokon, стање проузроковано губитком мајке. На примеру *Хиперборејаца* приказивање духовне ситуације времена и односа наратора према одређеним идејама дубоко је прожето процесом есејизације, који, као што смо видели, захвата и еротске теме и мотиве овог дела, чије је обликовање одређено управо специфичном приповедачевом позицијом и специфичном духовном климом која је захватила Европу уочи Другог светског рата.

ИЗВОРИ

Црњански 1993: М. Црњански, *Код Хиперборејаца*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

Црњански 1999: М. Црњански, *Есеји и чланци II*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1985: Т. Адорно, Есеј о есеју, у: *Филозофско-социолошки есеји о књижевности*, с немачког превела Надежда Чачиновић Пуховски, Загреб: Школска књига.
- Јеремић 1972: Љ. Јеремић, „Код Хиперборејаца” – путопис, успомене, памфлет, или роман?, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Лукач 1973: Ђ. Лукач, О суштини и облику есеја, Писмо Леу Проперу, у: *Душа и облици*, Београд: Нолит.
- Ломпар 2004: М. Ломпар, *Аполонови путокази*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Марчетић 2013: А. Марчетић, Роман о самоме себи, *Београдски књижевни часопис*, бр. 32–33, 141–149.
- Милошевић 1966: Н. Милошевић, Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског, у: Милош Црњански, *Сеобе I*, Београд: Просвета.
- Нагановски 1985: Е. Naganovski, Роман као есеј, есеј као роман, *Polja*, бр. 321, 415–418.
- Сартр 1983: Ж. П. Сартр, *Биће и ништавило*, књ. два, с француског превео Мирко Зуровац, Београд: Нолит.
- Фуко 2002: М. Фуко, *Ненормални*, с француског превела Милица Козић, Нови Сад: Светови.
- Фуко 2012: М. Fuko, Šta је аутор?, с француског превела Elenora Prohić, *Polja*, бр. 473, 100–112.

Jelena S. Panić Maraš

ESSEYS OF 'AT HIPERBOREJACA' OF MILOŠ CRNJANSKI IN THE CONTEXT OF THE NARRATIVE OF EROTIC

(Summary)

A wide range of maneuvering by the narration came to the fore in the *At Hiperborejaca* of Miloš Crnjanski. By choosing first-person storytelling and writing a novel about a “Crnjanski writer”, Miloš Crnjanski piece opens to a seminal interpretation over the genre auto-fiction options. With the help of essay process that Crnjanski demonstrates, this piece opens to a wide circle of themes and specific connections with Scandinavian authors (that’s something Isidora Sekulić wrote in her essays before Crnjanski), Stendhal and Michelangelo whose importance and place in Crnjanski Opus is especially emphasized in *the Book about Michelangelo*. Launching themes like „complex of mother“ of Scandinavian writers and Michelangelo’s homosexuality and questions about his mother or, on the other hand, the erotic life of important historical figures, Crnjanski shapes erotic in Hyperboreans with the help of essays, and not purely fictional, which further indicates how the erotic „fits“ in the genre complex text.

Оља С. ВАСИЛЕВА*
Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету

Оригинални научни рад
Примљен: 12. 12. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСЕЈИ БОРИСЛАВА РАДОВИЋА О ПОЕЗИЈИ И ПЕСНИЦИМА

Рад настоји да представи феноменолошко-онтолошки аспект есеја Борислава Радовића у два књигама-саговорницама, књизи *Рвање с анђелом и други записи* (1996) и књизи *О песницима и о поезији* (2001). Утквајући и саображавајући значајне елементе начела песника неосимболизма (стварање у празнини и стварање празнине, песничка сликовитост израза морфологијом блиска записима Васка Попе итд.) са високоосвешћеном позицијом читаоца-есејисте који слику не одваја од предмета своје приче-гумачења, а своју интерпретативно-дживљајну улогу раскрива и на пољима историје књижевности (генеа дела, друштвено-историјски контекст), Борислав Радовић оставља записе који се крећу на линији есејистичког сажимања песме и живота.

Кључне речи: есеј, језик, стварање, живот, генеа, слика, дело.

... Чак и нехотице, поезија се увек
наставља на поезију
Јован Христић

Трагање за сопственим изразом, неодвојивост песниковог стваралаштва од његовог не-песничког проговарања; суочавање са потребом и нужношћу да се сопствени песнички израз не маскира склоношћу ка есејистичкој мисли прати Борислава Радовића на путу који есеју као форми обезбеђује трајање сасвим различито, а опет препознатљиво-лично, оно маштање у прози и ћудљивост њеног поклоника на које је упозоравала још Вирџинија Вулф. Радовићев редуccionизам који прети да обухвати искључиво најзначајније оквире есејистичке мисли оштро се опире стилу песникове есејистике. Јер, да се присетимо опет Вирџиније Вулф, која је поставила темеље есејистичкој мисли, прави „trijumf је trijumf stila” (Вулф 1956: 139). Међутим, на ову дубоко саморазумевајућу изјаву Радовић одговара сопственом *философијом*

* o.vasileva06@gmail.com

опстанка. „Нико разуман неће сводити питање опстанка на питање стила; али обрти одређују стил опстанка” (Радовић 1996: 22).

Радовићеве есеје, како у књизи *Рвање с анђелом и други записи* (1996), тако и у њеном феноменолошко-идејном саговорнику, књизи *О песницима и о поезији* (2001), одликује једна специфична мисаона сабраност коју промишљено води онај који, рекли бисмо, преузима облике празнине (јер управо „празнина и белина играју незаменљиву улогу у артикулисању сваког говора, па и песничке творевине”, Радовић 2001: 22) не би ли разоткрио литерарност стварног света живљења, и не би ли, са друге стране, раслојио стварност уметничког, песничког света, света јединствене *кружне уметности*. Њен круг аутор слика двоструким покретом, који се иначе налази у темељу сугестибилности и слојевитости праве песме: погледом ка унутра и погледом ка споља. Тако, ако мало боље погледамо форму, идеју и композиционо устројство Радовићевих погледа, долазимо до закључка да песник, за разлику од неких других аутора који есејистичком подухвату обезбеђују трајање слично оном оличеном у жељи да се песнички израз демаскира, а есејистички сведе на систем двострукости – теме и језика (Љубомир Симовић), модерног и класичног (Јован Христић) – није прави мислилац двострукости. Призивајући Лукачеве и Башларове различите, а идејно сродне мисли, Радовић на препознатљив начин избегава видљиву двострукост.¹ Њега сопствена теорија која је истовремено у настајању, али и облик целине, његова *феноменологија суочења*, као читава, лична наука о себи, води нескривеним подручјима историје стварања у којој нема контраста, већ спутаност или неспутаност дубоко личног језичког ткања које своју морфологију брише и попуњава онако како суштина настоји да проговори у име сопства; њега есеј води пољима тематски мање хомогеним, али генезом и циљем потпуно кохерентним. С обзиром на то да је есеј вишеструко суочење са сопством, сопственим делом, трагалаштвом за испуњеношћу у историји оних који су оставили неизбрисив траг – а то су за Радовића песници које краси јединствено-модеран поглед на свет, као што су По, Бодлер, Маларме, Валери и напоследку Сен-Дон Перс, код нас Васко Попа и Бранко Миљковић – Радовић исписује странице сећања и самоизазивања. Зато и читаоца који је „онај са сенком” (Радовић 2001: 198), а кога иначе уводи као великог јунака обе књиге есеја (дакле и сам аутор је сопствени јунак), водећи се Малармевим и Бодлеровим поетичким ставовима да се особеностима модерног читаоца мора приближити, аутор упозорава:

¹ На овом месту тумачу се намећу мисли Гастона Башлара о књижевној имагинацији и покоравану материје (о слици и њеном облику): „[...] ako zaista osvojimo predmet, ako mu, uprkos njegovom otporu, nametnemo neki oblik, introvertnost i ekstrovertnost prestaju da budu pravci” (Башлар 2004: 26). Кад се преведе на поље есејистике, наведена двострукост престаје да буде манир, а постаје пут личне вере.

Георг Лукач, са друге стране, у размишљањима о есеју, насупротив Башларовој тези о књижевној имагинацији и материји, а на истом трагу, поставља двострукост између слике и значења која се мора превазићи, кад „razdvajanje slike i značenja takode je apstrakcija, jer značenje je uvek uvijeno u slike” (Лукач 1973: 39).

Побојте се, дакле, да се не стрмоглавите у себе, понечега има и окол; а окол такође има, додаће неки читалац, и више других бунара који би вас најлакше могли прогутати управо док испитујете дубину сопственог (Радовић 1996: 68–69).

Једна од најинтригантнијих личних митологема, „биће које утерује страх” (Радовић 2001: 197) код овог аутора јесте управо читалац; он је највећа сенка над делом. У Радовићевој личној фигури читаоца налази се четвородимензионална мисао о песничком стварању остварена широким есејистичким подухватом. Аутор, остварујући пулеовски самозагонетне принципе одржања песничког сопства, јер песма је језик, поручују и Пуле и Радовић, настоји да одели и расветли *генезу универзалног поступка* и оног конкретно-оствареног у језику. Као његово доба стварања у просторима Велике уметности и оног рембоовског „општег језика”, Радовићева есејистика обезбеђује посвећеност читању живота и стварања које води најдинамичнијем дијалогу са другим великим својством његових есеја – са сликом и тумачењем.

1. Варијације на тему суочења: живот и стварање

„Варирање неког исказа јесте супротстављање површности која привидно тријумфује у лакоћи првог решења” (Радовић 2001: 74), каже Борислав Радовић у једном од кључних есеја за разумевање његове естетике и поетике. Преображај текста о коме сам говори могућ је једино увек подстицајном отвореношћу сваког текста за читање са све четири стране: историјске (живот и стварање), теоријске (стварање), имплицитно-поетске (која обухвата слику и стварање) и есејистичке (тумачење). Имплицитно-поетско везује се за Радовићеву склоност ка реактуелизацији и контекстуализовању сопствених сећања и искустава, а есејистичко за динамичко уклапање општег (то су углавном константе историје песништва) и појединачног, за субјективно читање свих издвојених феномена сведених на принцип личних аналогичности. Тако, на трагу Бранка Миљковића, али и аутору омиљених песника, Малармеа и Валерија, Радовић не трага за дефиницијом поезије саме, јер се на то питање накупило много светских промишљања, каже сам, већ за феноменом ослобођења језика који долази као нанос ослобођене свести. Јер, „писац, песник, можда неће превише погрешити ако се руководи претпоставком да је његов идеални читалац заправо персонификовани језик” (Радовић 2001: 151).

Варирањем простора уметности сведених на принципе личних аналогичности Радовић провоцира вишесмислен дијалог са *хипотетичким* и *стварним мноштвом*, јер, разгрћући један слој искуства, песник отвара просторе за још понека: „Опредељујући се да потражи ослонац на искуствима једних а заобилазећи искуства других, он [песник] бира међу њима себи сроднике, од далеких према ближима и најближима, како би се и сам прикључио *том мноштву*.” (Радовић 2003: 24) (наш курзив). То мноштво је свако проговарање Језика (дакле различитих аутора) којим ће разговарати културе, времена и књижевности. Овим најважнијим обликом стварања, који кад-тад

постаје сопствена тема сваког модерног песничког експеримента, омогућава се ауторово интригантано-лично праћење разговора две поетички и културно удаљене песничке величине у питању „Шта је човечност?“, кад и Валери и Његош остају запитани над границама бола. У овом питању крије се ауторова жеља за јединственим *спајањем духова времена* које се налази на размеђи књижевног тумачења и историјских околности стварања. Њихове здружене варијације које раскривају у суштини комплементарну мисао оној која преплиће живот и стварање, обележавају мисао песника и есејисте. Те варијације се, од књиге *Рвање с анђелом и други записи*, доследно продубљују унутар ових есеја, али и своје саговорнике добијају у дискурзивнијој и „наративнијој“ књизи смиреннијег наслова, *О песницима и о поезији*. Наративност друге књиге есеја очитује се у спутанијем изразу, у склоности ка експлицирању „семанте“ сваког појединачног погледа, ка довршености која ипак не искључује поетичност самог изрази, а записничара приближава свакодневном читаоцу, који подједнако прима мисли једног песника-мислиоца и кретања једног *обичног*, а не рилкеовски дијалектичног човека. Тако Гојко Божовић, пишући уопштено о есејима Борислава Радовића, каже да: „Свакодневица није за све иста, па је тако на један начин открива модерниста Радовић, а на сваки други неки доследно реалистички писац“ (2003: 34). Код Радовића-есејисте могу обитавати врло прикривене, снажним изразом модернизма заклоњене загледаности у романтизам (уосталом, и Едгар Алан По, чију „Филозофију композиције“ узима као једну од основа право артикулисања универзалне генезе стварања, налази се на размеђи романтизма и реализма), чије идејне и мисаоне варијације утичу на довршеност, али и непрекидно развијање есејистичког стила нашег аутора, док реализам у својој основној дефиницији код Радовића може опстати само у здружености са најслојевијим сегментима стварања, онда кад се у самом есејисти пробуди жеља за свођењем равнотеже између живота и стварања (најбољи пример за спајање живота и стварања је осврт на Бодлерову песму „Цвет за Маријету“, иза које се крије лично-животна прича самог песника).

На трагу Епштејнове мисли која есеј уобличава на пољу философије могућег, Радовићева философија не зазира ни од демаскирања фигура критичара који се колебају између значења које језик успоставља, јер је језик грађа која се испитује, преврће и преокреће не би ли се дошло до жељене магије израза. Било да говори јасно и без зазора (јер критичари су они који „по природи свога заната испољавају и склоност да надзиру контекст и да га ’чисте’ од онога што им изгледа споредно и недовољно значајно“, Радовић 2001: 206), или сликовито (кад „критичар пада у искушење да се натура као искључиви редитељ оног унутрашњег позоришта, уместо да одигне завесу пред могућностима режије“, Исто: 207) Радовић-есејиста нуди нов начин продирања у суштину уметности која је и културно и песничко повезивање, повезивање свега што је у вези са поезијом и сржи њеног настанка. Отуд и јединствено постављен дијалог између Богдана Поповића и Малармеа о преварама, односно случајностима у песми. На трагу избегавања једне обичне програмске метафоре, како би исте случајности описао Маларме, аутор сматра

да се никада није дошло до стварања модерног песничког експеримента који би отелотворио или насликао постојање изван језика. Уосталом, и сам Бодлер, у ауторовој мисли дубоко утиснути, први изразито модеран мислилац каже да „Има у речи, у *слову*, нечег *светог*, које нам забрањује да од ње [поезије] правимо игру случаја” (Бодлер 1975: 32) (курзив аутора). Овакве и сличне мисли које своје корене налазе у модерно-философском размишљању о најзагонетнијем сегменту уметности – самом процесу стварања које се колеба између артикулисања целине и метафорике фрагмента свести – Радовић подупире сопственим одговором. Погледајмо на који начин сам Радовић изгони језичку случајност:

Модерни песнички експеримент, од Малармеа до Целана, показује да песници, колико год били радикални у обнови поступка, нису намеравали да се отисну изван граница језика и да се нађу у некој врсти тамног вилајета који би неизоставно напуштали са оваквим или онаквим кајањем: они су само стремили тим границама, разнолико припремљени и опремљени, али са бескрајним поверењем управо у могућности језика (Радовић 2001:124).

Радовићев „прихваћени бескрај” његове читалачке и тумачењске природе отвара му суочење управо са језиком. Његово „рвање с анђелом”, које у истоименом, носећем есеју књиге *Рвање с анђелом и други записи* не подразумева рвање са Рилкеовим анђелом дијалектике, већ са Валеријевим ставовима о стварању, и сопственим погледима који уметност истичу као континуитет, подразумева непрекидну борбу са једном песнику мисаоно видљивом снагом сопственог унутрашњег света: „Назовимо то рвање с анђелом, ако се у анђелу подразумева бестелесна снага која се не троши и не обнавља, невидљиви противник који захвате борца не чини само узалудним него и смешним” (Радовић 1996: 27). Завршетак песничког дела је илузија која треба да се пружи читаоцу, изриче Радовић, надахнут истим речима Пола Валерија, а најживљи је само бол њеног преображаја који од унутрашње-личног мора бити обзнањен читаоцу.

Генеза настајања великих дела аутору фасцинантних песника јесте оно што читалац-есејиста узима од живота не би ли дао схватању уметности. У тој кружној игри онога који чита и онога који тумачи језик је песма, а у језику је живот који меша своје садржаје са песмом. У језику је читаво културно памћење, његова неизрецивост је само утисак, каже аутор, и то само илузија која треба да обавије и материју и облик: и предмет песничког саопштења и песму саму. Зато и оне који памте и искоришћавају једне узоре, а друге стављају у просторе друштвене и културне маргине са којом Радовић и полемиче (есеји „Poeta minor” и „Сећање на изгубљени рај”), аутор настоји да разобличи дајући механизмима и поривима савременог не увек позитивну конотацију. Било да Вергилијеву често варирану мисао *omnia vincit amor* преоблачи у рухо трансформисане мисли о љубави која, за разлику од Вергилија не пева о хармонији, већ о завади, о наличју свог основног смисла (есеј „Мачеви у пољупцу”); било да „мегаинфлацију смисла” америчке продукције и књижевности тражи у коренима античких епова, или разматра песников дуг (као да је његово стварање завршено) кад се позива на највредније савете

Мајке Јевросиме Краљевићу Марку не би ли дошао до изрицања сопственог става, Радовић горко поентира: „Чега шаљивог има у суровој забуни с којом траје и у недоглед се растеже пародија кржаве прошлости, крепљена вером у најсветлије дане на помолу?“ (Радовић 1996: 88).

2. Варијације на тему суочења: слика и тумачење

Још је Бјелински књижевност дефинисао као начин изражавања у сликама, те је идеја о повезивању и међусобном естетичком претапању сликарства и књижевности заузела значајно место и у каснијим размишљањима о поезији. Тако код Малармеа, највећег поштоваоца Мистерије, наилазимо на мисао да је певање слика која почиње од сањарења, слика која својом алузивношћу шири рукавце загонетке и *начине* њеног тумачења. Као поборник нове алузивности која не затвара свој предмет у херметизам из ког на крају ни песник не би имао излаз, Борислав Радовић се у својој везаности за повлашћени појам слике одлучује за неговање особене симетрије између чисто уметничких размишљања Стефана Малармеа, чију приврженост звучној компоненти песник-есејиста осећа као себи најближу, исконску (то је онај радовићевски, јединствени „пев, оно унутарње сазвучје којем песнички исказ тежи и мимо задатих метричких и гласовних подударности“, Радовић 2001: 97), и сведено-аналитичких размишљања Шарла Бодлера,² који не жели залазак у апстракцију, јер она само може да донесе просторе недефинисане лепоте, што није циљ проговарања поезије.

„Сетити се детаља неке слике још увек не значи сећати се самог себе“ каже Жорж Пуле (1995: 43), тумачећи управо стваралаштво најзаступљенијег песника-саговорника нашег есејисте, Шарла Бодлера. Слика свој најметафоричнији израз код Радовића и добија онда кад је у највећој вези са животом. Тако је у полисемантизованом есеју „Главе“ (један од оних са песничком причом, личним митом насталом на облику и особинама материје), у ком се на симболички начин предочава суштина другог живота (оног на телевизији), праћење кретања од *феномена* до *симбола* главе, и то камером која се „загледа у празну дупљу из чије унутрашњости, уместо ока, засветлуца остала садржина“ (Радовић 1996: 16). Једно од најјачих осамостаљивања слике као есејистичког поступка, који је на граници песничког саопштења, налази се на почетку књиге *Рвање с анђелом и други записи* у есеју надахнутом Попиним лирским записима, „Похвала сликару“ (а не песнику, јер би то захтевало конкретно-опипљиво одређивање без немалог иронијског уплива). Песничка испрекиданост пасажа, кратке мисли-скице, тежина тематике и историјских

² Уз Бодлера и Радовић прати најсложенију структуру међузависних песничких категорија, и то „од ствараоачеве концепције до стања створене ствари, и од стања створене ствари до стања идеја и сањарија у мисли читаоца“ (Пуле 1995: 40), тако да се постојање песме обзнањује на наведена три начина, а долазак до себе начиње кружни пут кроз све фазе унутрашњег и спољашњег стварања – од представе до сећања-слике.

одблесака скоре трагике; позориште апсурда за „нашу недоиграну драму” (Радовић 1996: 7) и метафизичка тежина двоструке онтологије Радовићевог подухвата – човека и језика-песме – само су неки од културних, теоријских и естетичких квалитета које поседују есеји којима доминира сликовитост из-раза.

Радовић у овом конкретном тренутку успоставља, трагом Гадамера, право питање које усмерава ток нашег тумачења, и то питање као развијену слику оне уметности у чијем кругу видимо отелотворење тројства – творца, алхемију дела и читаоца. Тад, у смисаоном пољу онога што Радивоје Микић види као *суштину отпочињања* у питању „зашто читамо песме?” (Микић 2013: 5), Радовић пита:

Шта један истински уметник, мајстор загладан у облик, боју и значење, може ту да учини? Шта је остало њему, а није толикима другима? Видилац који, за часак одлаже палету и кичицу, и одмиче се до платна, израња из своје визије управо да би протрљао и наше очи: шта би он да стави на вагу света, на онај Матићев тас који јесте и сам он и свако од нас? (Радовић 1996: 8)

Искорак из сопствене визије, не би ли се сагледала она чисто лалићевска *мера* исказано-личног која не сме остати само лично проговарање, већ и осећајно-блиско ономе са сенком – читаоцу – представља један од стожерних (ауто)поетичких постулата песника и есејисте Борислава Радовића. Сlike су то право суочење које недостаје не би ли се начео разговор са собом од ког се, свом јачином дисперзивности преламају и суочења са свим осталим, јер „Парадигма уметности је долажење себи” (Исто: 9). То долажење себи Радовић почиње да истражује попуњавањем високосимболичког простора облика и идеја своје личне слике, једне велике „кружне фреске”. Јер, „Можда оне [слике] ипак јесу, свака за себе и свака од себе, редом, *по један поглед у суочењу*, усредсређен и проницљив, који се згуснуо у равни неизбежне садашњости” (Исто: 8). Неизбежна садашњост доживљава сопствено превладавање враћањем коренима уметности и њеним варијацијама.

Два есеја својом песничком сложености у особан начин раскривају срж песникове есејистичке и песничке мисли – једном песник уз опис пришива и жељену музичку компоненту – „Тричарије у недељу или пролећна рапсодија”, а другом митско-библијски призив, „Дрво”. У „тричаријама” које су замишљене као једна од слика сећања преточена у широко платно модерног града и његових личних феномена (који су уједно и песникови), кад као у песми „с последњим зрацима млаког пролећног сунца лебди се још неко време у сликама” (Исто: 109), аутор слику града и његових обичности уткива у унутрашњост уметничког. „Пред открићем свакидашњег и неописивог” (Исто: 110), песнички толико призиваног, читаоцу пред очима искрсава право митско биће које има обележје града, бића-утваре (кад „прети опасност да их прогута њихово сопствено, подивљало ткиво”, Исто: 111). Ову метафору, достојну једне горостасне песничке слике, Радовић проширује на још једно митско биће, на библијско дрво живота, али и на хронотопично место пресека светова – дрво. И у њему је оно препознатљиво радовићевско ткиво, огољеност чији феномен захтева ауторову преданост његовом раслојавању,

кад је „свака идеја на коленима, тако рећи, пред свакидашњим уличним призором који величанствено блесне и пренерази, као метафора којој би тежио неки врхунски уметник” (Исто: 120), помало иронично проговара есејиста, који сматра да уметник, подстакнут одређеним сензацијама, све време покушава да утврди своје постојање унутар самог средишта имагинације, а да није ни свестан да се у њеном средишту одавно налази. Отуд искрсавање оваквих слика, отуд оваква преданост експлицирању сопствене феноменологије суочења. То суочење не допушта залазак у ирационално, зато дрво постаје „одбачени облик који узалуд ишчекује уметника способног да га оправда и искупи” (Исто: 122). Двоструко је философско-песнички кодирана ова Радовићева мисао. Она директно алудира на водеће тенденције проучавања форме и облика руских формалиста, и, са друге стране, на феноменологију која од једне ствари, предмета или живог бића твори нови, песнички живот, који обезбеђује постојање чак и оном обесмишљеном. Уметник који оправдава, како у овом наводу каже аутор, такође и задржава трајање личне песничке слике, али и њено егзистирање у *колективизованој субјективности*, а онај који искупљује доказује своју преданост тумачењу самог симбола путем којим се долази до тумачења сопства.

Друга страна истог суочења налази се у прављењу песничког платна кроз „разговоре” са песницима. О Попи са посебном приврженошћу пише јер је његова основна стваралачко-упоришна тачка била језик, и то језик народне књижевности, језик који „захтева проверу у својој природној средини, у свакодневном говору” (Радовић 2001: 7). Међутим, полемишући са токовима времена који намећу трагања за формом, а на примеру Васка Попе, који је, са једне стране песнички говор видео као структуру, а са друге саму грађу као зачетак одређених структура, Радовић, заправо, упозорава да би оваква схватања могла да одведу у херметизам. Сводећи свој поглед на раскривање начела и путева стварања поезије Васка Попе, Радовић истиче универзалност песникове свести. Зато и не чуди један од најкомплетнијих есеја који се хвата у коштац са троструким читањем, у поређењу песме „Белутак” Збигњева Херберта и Васка Попе, који су саговорници у истој идеји, док се њихов „очовечени белутак јавља (се) као усамљени јунак мита над митовима” (Исто: 134). Поредећи песниково стварање са потезима у шаху и говорећи о неопходности неговања тог „лепог ината” који ће делу дати макар „илузију довршености”, Радовић наставља дијалог с Малармеом и изгони из стварања великих песника сваку случајност, доводи је на ниво најзагонетније мисаоне игре са читаоцем и самим собом. Тако је са симболистичким изразом Бранка Миљковића, који највеће поверење има у реч, са способношћу сажимања суштине Црњанског, „с непогрешивом осетљивошћу да у појединости сажме читаву материју” (Исто: 57), али и са чистотом гласа Јована Дучића са којим први пут јасно проговара српска песничка модерност. Фасцинација различитим гласовима овде се код Борислава Радовића не завршава. Феномен гласова Радовић је и песнички проблематизовао као изворно проговарање песничке вере и поетике у песми „Рт”: „Већ распознајем и обресе гласова, / разликујем их по зрелости и боји, / пратим како се дижу, расту / и сједињују у напеву /

који ми плови у сусрет, као земља. / И ја, земља, / додирујем челом њихову колевку / пре него што им се придружим.”

Радовић се придружио и своје поверење указао једном другом тумачу чији тумач настоји да постане сам, такође песнику-есејисти – Јовану Христићу и његовом тексту о једном од највећих песника 20. века, Ивану В. Лалићу. Инсистирајући на вишесмисленој необичности некарактеристичној за песнике модерности, а то је поверење у лепоту света поврх свега, што је један од најтежих путева песничког стварања, „јер имати поверење у лепоту света, волети његову чулну конкретност, значи унапред се одрећи свега што олакшава песнички посао” (Христић 1994: 99), Христић се приближава концептуално-програмској мисли Борислава Радовића. Христић у свом есеју тврди да се до знања и истине може доћи једино континуираним дијалогом са материјом, те она ни код Лалића не ишчезава, што је мисао веома значајна, програмски еквивалентна Радовићевим ставовима о песничком стварању. Кад аутор овог есеја „О поверењу у лепоту света” каже да „материја увек мање-више испарава из језика” (Радовић 2001: 259), о чему сведоче, каже Радовић, дела Дантеа, а не каснијих стваралаца, онда је то песницима најболнија тачка, па се и сам аутор враћа на своју програмску метафору рвања с анђелом (у овом случају је то материја):

Они се, дакле, рву с анђелом, и могу истрајавати у томе колико им је драго, то се ради у својој соби; чим изађу напоље, њих равнају према ономе што су направили, макар то биле и музичке кутијице, како се некада говорило о Поовим песмама (Радовић 2001: 259–260).

Обнажујући митологију, Радовић остварује услове за исцртавање своје личне митологеме. Желећи да буде непосредни и први сарадник-читалац написаних, у историји књижевности трајно забележених дела, Борислав Радовић пружа другом читаоцу своју двоструку отвореност: једну која од њега чини исто што и од другог читаоца-повереника у језик и суштину поезије која га неминовно одваја од његове улоге песника-ствараоца, и другу, која своју стваралачку и имагинативну моћ моделује у правцу потраге за суштинским детаљем који обележава његово читање као песника коме се у песничко-поетичком дијалогу јављају жељени сродници. Они представљају сећање, високоосвешћену природу која од различитих успомена успева да представи детаљ. После таквог детаља, на почетку и на крају, налази се једино слика као права, утиснута „коренита успомена” („Посебно место”).

Радовић је, заправо, онај читалац коме пред будним оком књижевности стоји увек записана чињеница да: „Све то већ негде пише” (Радовић 2001: 329). Овим самокритичким и аутоцензурисаним ставом аутор својим читањима обезбеђује аутентичност која постоји под окриљем историје читања, али такође и себи дарује трајање у песниковом најважнијем делу бића – читаоцу.

ИЗВОРИ

- Радовић 1994: Б. Радовић, *Песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
 Радовић 1996: Б. Радовић, *Рвање с анђелом и други записи*, Београд: Нолит.
 Радовић 2001: Б. Радовић, *О песницима и о поезији*, Бањалука: Глас српски.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2004: G. Bašlar, *Zemlja i sanjarije volje: ogled o imaginaciji materije*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
 Божовић 2003: Г. Божовић, Откриће свакодневног, у: *Борислав Радовић, песник* (ур.) Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 29–39.
 Вулф 1956: В. Вулф, *Есеји*, Београд: Нолит.
 Лукач 1973: G. Lukač, *Duša i oblici*, Београд: Nolit.
 Микић 2013: Р. Микић, *Песма и значење*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
 Пуле 1995: Ж. Пуле, *Критичка свет*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
 Христић 1994: Ј. Христић, *Есеји*, Нови Сад: Матица српска.

Olja S. Vasileva

BORISLAV RADOVIĆ'S ESSAYS ON POETRY AND POETS

(Summary)

The aim of this paper is to show and describe phenomenological and ontological aspect of Borislav Radović's essays in two relevant books: *Рвање с анђелом и други записи* (1996) and *О песницима и о поезији* (2001). Interfering both elements of poetics of neosymbolism, in which field he also wrote (elements of creation *in hiatus* and creation *of hiatus*), with highly vivid position of reader/essayist for whom picture is not distinct from his story-interpretation (Radović's interpretative and role in experience), Borislav Radović leaves notes established on the line of typically essayists summation of poem and life.

Стеван Б. БРАДИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ПОЕЗИЈА У ЕСЕЈИСТИЦИ И ЕСЕЈИСТИКА У ПОЕЗИЈИ: ХИБРИДИЗАЦИЈА ЖАНРА ЕСЕЈА У ДЕЛУ ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА

Познато је да је неоавангарда једнако као и историјска авангарда експериментисала са различитим формама књижевног стваралаштва. У овом раду обрађује се специфично хибридно стапање жанра есеја и пева у делу конкретистичког песника Војислава Деспотова. У методолошком смислу рад се ослања на концепцију уметничких режима Жака Рансијера и анализе жанра есеја Теодора Адорна и Михаила Епштејна. Излажући трансформације у пољу модерне књижевности, у одликама Деспотовљевог пева препознаје се покушај излагања целовитости друштвене стварности, док се у одликама есеја открива фрагментаризација и аналитичност која никада не прелази у чисту апстракцију. На овај начин показује се како дати жанрови, захваљујући својим контрадикторним карактеристикама, адекватно сведоче о постмодерној стварности. Деспотовљев књижевни текст се тако смешта у друштвеноисторијску стварност, чије механизме његов лирски субјект покушава да разоткрије и критички сагледа.

Кључне речи: спев, есеј, уметнички режим, постмодерно стање, еманципација.

У маневру који би, можда, наишао на одобравање класичних филолога и филозофа, почео бих од *варијације* једног питања постављеног у античкој Грчкој: зашто уопште постоји жанр, а не просто књижевност?¹ Наше разматрање хибридикације жанра есеја у Деспотовљевом песништву морамо, дакле, започети од питања дискурзивне границе, јер уколико жанр не постоји, не постоје ни поезија, ни проза, ни драма, ни есејистика. Да бисмо одговорили на постављено питање морамо се окренути историји, будући да садашње стање књижевног поља, како у светској тако и у српској књижевности, јесте последица дуготрајног кретања различитих језичких пракси.

Наш задатак, међутим, није да анализирамо само заснивање жанровског погледа на књижевност, већ да у складу са предметом, одредимо релевантан

* stevan.bradic@ff.uns.ac.rs

¹ У питању је, наравно, варијација Парменидовога питања „Зашто је уопште биће а не ништа?”, које се може разумети и као један од оснивачких исказа западне метафизике.

историјски оквир. У најширем смислу можемо га пронаћи у слому класицизма, или онога што савремени француски филозоф Жак Рансијер назива *репрезентативним режимом* уметности, а који је, према његовом мишљењу, уз извесне просторне и временске прекиде био доминантан од антике до краја 18. века.² Начин на који ће одређени актери бити подражавани у простору видљивог, разумљивог и делатног у овом режиму је строго опосредован жанровским процедурама и представама, које су подржавале и обнављале доминантну *поделу чулности*.³ Читава ова конструкција се урушава доласком романтизма, током кога се формира *естетски режим*, у коме се „уметнички феномени идентификују путем њиховог поклапања са специфичним режимом чулности” (Рансијер 2004: 22). Његова појава није ништа друго до појава књижевности у модерном смислу речи, као језичке уметничке праксе. Прелазак на естетски режим може се описати кроз обрт свих основних принципа репрезентативног, у коме, наравно, не долази до укидања жанровске поделе, већ до реинтерпретације самог значења жанра. То, између осталог, значи да уместо жанровске хијерархије представљања, наступа једнакост свих представљених предмета, као и да стил постаје индиферентан према датим предметима. Роман се често наводи као парадигматски пример оваквог разумевања књижевности, будући да своја правила, у априорном поетичком смислу, до данас није пронашао, остајући у извесном смислу „жанр без жанра” (Рансијер 2011: 50), па би модерно доба било доба романа.⁴ За нашу је анализу од пресудног значаја да у естетском режиму постају могуће, као уметничке чињенице: мешање жанрова, слободни стих и песма у прози, преплитање различитих уметности, колаж, перформанс, ready-made, фотографија, филм итд., односно, тек са естетским режимом постаје могуће преплитање поезије и есеја, и Деспотовљев „есејистички спев” „Неочекиван човек” (2002 [1992]).

Важно је пре свега запазити да се (ироничним) поднасловом ово дело, поред есеја, одређује и као *спев*, односно не као лирска већ као епска творевина. Спев припада класичној поетици и у одређеној мери опстаје још у периоду романтизма, али и ту већ у различитим жанровским хибридика-

² Како Рансијер запажа, репрезентативни режим уноси расцеп у платонистичко схватање техничке вештине препознајући „специфичну суштину уметности у пару *poiesis mimesis*” (2004: 21). У овом режиму, четири принципа уређивала су начин на који ће се одређена делатност успоставити уметничко стваралаштво: „примарност фикције, жанровска природа представљања дефинисана и уређена према предмету представљања, примереност средстава представљања и говор у акцији као идеал” (Рансијер 2011: 49).

³ *Подела чулности* је средишњи појам политичког мишљења Жака Рансијера. Њоме се одређује „ко може имати удео у заједничком заједнице на основу онога што ради, као и на основу времена и места у којима се његова делатност одвија” (Рансијер, 2004: 12). Она је „подела простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке, која истовремено одређује место и улоге политике као облика искуства” (Исто: 13).

⁴ Класицизам је роман безуспешно покушавао да смести у такозвани *средњи стил*, али будући да је од самог почетка нестабилан, он је у непрестаној потражи за сопственим правилима, као и лик Дон Кихота у истоименом Сервантесовом роману. Управо је то разлог зашто модерна књижевност и уметност уопште, као уметност прозе и прозног света, не може да се самопревазиђе, као што је Хегел тврдио – у недостатку априорне поетике не може се ни формулисати становиште које је потребно превазићи.

цијама (филозофски спев, роман у стиховима и сл). Спев, као епска врста, у традиционалном смислу сведочи о јединству обичајне свести која кроз њега саму себе доживљава у језичкој форми. *Илијада* и *Одисеја* су парадигматски спевови Запада, и Рансијер нам показује како се крајем 18. века обликује схватање према коме је човек на самим „зачецима” културе кроз њих успостављао одређену језичку мрежу којом је осмишљавао сопствено искуство и свет који га окружује.⁵ Ово је један од разлога филозофског и политичког интересовања за епско песништво, али и књижевност уопште. У датом контексту песници су могли да покушају да створе нову „митологију духа”, која би пружила нови „органички” основ заједници, различит од економске прорачунатости модерног доба.⁶ Наводна хармонија класичног спева, али и других форми класичне уметности, одиграва се на нивоу света, језика, колектива и индивидуе, али она припада друштву које претходи подели рада, тако да је његова судбина истовремено и судбина спева: превазиђеност. Спев се показао као неадекватна форма естетске праксе у свету који је драматично промењен у односу на контекст у коме се она први пут јавила.

Упркос томе Деспотовљев спев заиста претендује да сведочи о модерној људској заједници, не само заједници чије је „органичко јединство” нарушила подела рада, већ о „постмодерној” заједници, односно заједници позног капитализма, како је назива Фредерик Џејмсон.⁷ Наслови циклуса сведоче нам о његовој тематици: „Календарска хистерија”, „Производња нове природе”, „Централни парк и замењени свет”, „Неочекиван човек”, „Случајна прокреација”, „Доступни свет”, „Државна носталгија”, „Табеле будућности”, „Баук истополаца”, „Предузећа за задовољење нагона”, „Страст и анархија конт-

⁵ Рансијер ће запазити како се човек, према овој интерпретацији, улазећи у језички однос са светом, самопроизвео као биће разумевања, али тако да овај прелаз није био појмовно филозофски, већ *песнички*, зато што су изворни гестови којима је човек одређивао ствари „изворне фигуре уметности, поезије и реторике” (Рансијер 2011: 58). Викоово разумевање песништва почива на историзацији кретања мишљења, али не као апстрактне самосвести, већ као објективног духа, дакле, као начина на који се свест обликује у друштвене институције и норме заједничког живота. Песници су у том смислу сагледани као први законодавци људске заједнице, тако што кодификују одређене облике понашања изговарајући их у спевовима.

⁶ Ова митологија угледала се на антички свет и покушавала је да пронађе замену за хомеровски спев (као слику јединства духа обичајне заједнице) у роману као адекватној форми модерног доба. Хегел, међутим, показује да ово више није могуће јер спев није наивно песништво, као што су они сматрали, већ се налази између „првог” језика и модерног света – он говори о стварности која више не постоји и зато је песничка утопија, а не стварно стање ствари.

⁷ Џејмсон наводи следеће: „Постмодерне теорије [...] личе на оне амбициозне социолошке генерализације које, истовремено, доносе вести о инаугурацији читавог новог типа друштва, чувено крштеним као ’постиндустријским’ (Данијел Бел), али често називаним и конзумеристичким, медијским, информацијским, електронским, високотехнолошким итд. Такве теорије имају очигледну идеолошку мисију указивања да нове друштвене формације више не зависе од закона класичног капитализма, односно примарности индустријске производње и класне борбе. Марксистичка традиција им се зато жестоко опирала, са посебним изузетком економисте Ернеста Мендела, чија студија *Позни капитализам*, показује не само анатомију историјске оригиналности новог типа друштва (које види као трећу етапу или моменат у еволуцији капитала) већ и да је оно ако ништа друго управо чистији облик капитализма него сви они који су му претходили [...] сваки став о постмодернизму у култури – било одбрана било напад – је такође, и *нужно*, имплицитно или експлицитно политички став о природи мултинационалног капитализма данас” (Џејмсон 1991: 3).

расветова”, „Пацифички супермен и европски машинист”, „Панк и производња историје”, „Срећа у кавезу”, „Нуклеаристичка култура” и „Мит новог умирања”. Крећући се са сопственим историјским контекстом, он изговара форме чулности које препознаје као парадигматске за неку претпостављену целину. У њему се на луцидан начин сагледава постмодерни „субјект”, „субјект” друштва позног капитализма, са свим својим апоријама и идентитетима, који се остварују у виду различитих друштвених супкултура, попут хипи комуна, религиозних секти, ЛГБТ заједнице итд. Специфичан статус у односу на њих има и питање националног идентитета, које је у контекстуалном смислу било изузетно значајно у време настајања збирке. Деспотов се у овом тексту чак упушта и у неку врту песничког „законодавства”, односно у предвиђање будућности, у циклусу „Табеле будућности”, дајући нацрт према коме треба да се одвија светско историјско кретање. Видљиво је, дакле, да се ослања на одређену традицију коју *спев* са собом доноси.

Истовремено, овај жанровски избор делује необично, будући да је јасно како се обичајна јединственост објективног духа у модерном добу тешко може обновити. Можда би се његово оправдање могло пронаћи у поетичкој вертикали која од романтизма, преко авангарде води до неоавангарде, у којој се Деспотов обликује као песник, и поставангарде у којој пише свој „спев”. Авангардисти су једнако као и романтичари у књижевности видели могућност друштвене трансформације, која је водила кроз проналажење нових форми. Овај захтев био је истовремен са захтевом за преображајем, а потом и укидањем саме институције уметности кроз њено идентификовање са свакодневним животом. Чини се, међутим, да Деспотовљев *спев* не прелази читав спектар овог кретања.

Можемо се зато запитати: шта је уопште од *спева* остало у његовом тексту? Он је подељен у тематске циклусе, написане слободним стихом, који нису обједињени заједничким наративом, који немају заплет или протагонисте, већ само фигуре и проблеме, о којима сведоче. Сматрам да је управо у овоме видљива хибридикација *спева* са жанром есеја. Метод представљања са којим се читалац сусреће у „Неочекиваном човеку” припада жанру есеја (наравно, уколико есеј уопште прихватимо као жанр). Како би ову тврдњу подробије образложили, скренућемо пажњу на анализу есеја коју нам доноси Теодор Адорно:

Gotovo da je samo esej realizovao sumnju o bezuvjetnom pravu metode u načinu postupanja mišljenja. Esej vodi računa o svijesti o neidentičnosti, a da to uopće ne izgovara; radikalnan je u neradikalizmu, u suzdržavanju od svake redukcije na jedan princip, u akcentuiranju parcijalnog naspram totalnog, u djelomičnom (Адорно 1985: 23).

Адорнов исказ има двоструки значај: пре свега, есејистичка форма *спева* одговара модерној стварности, заједници која више не може да оствари непосредно јединство (иако се оно у различитим облицима обећава), док са друге стране, бројни партикуларни идентитети управо представљају његову садржину. Описана партикуларност есејистике једино и може да „адекватно” сведочи о свету који је и сам распарчан. Али морамо нагласити како ова пар-

тикуларност није пука одлика модерности, већ је у Деспотовљевом случају одређена партикуларност, која настаје крајем шездесетих година двадесетог века и која се тиче уметничке колико и политичке форме.

Савремени француски филозоф Лик Фери тако тврди да је након Другог светског рата антагонистички моменат авангарде интегрисан у капиталистичку, масовну културу: „Побуна је постала поступак, реторичка критика, преступ – церемонија. Негација је престала да буде стваралачка” (Фери 1994: 193).⁸ Уместо да се јави као антибуржоаска, неоавангарда се, парадоксално, показала као крајњи израз друштва које је критиковала. Као врхунац и почетак престројавања неоавангардних покрета у правцу поставангарде, најчешће се наводи слом револуције 1968. године:

Сви они политички покрети којима је неоавангарда била уметничко средство исказивања – доживели су крах, осули су се у секте или у мале терористичке групе. У политичком смислу и са становишта самих покрета, већ су студентски немири током 1968–1970. нагостили крај неоавангарде и промену њене функције (Саболчи 1997: 158).

Из наведених Саболчијевих речи видимо да неоавангардна фрагментација није била уметничка стратегија, већ процес условљен историјским неуспехом, а како Питер Биргер запажа, „неуспех маја ’68 најављен је [...] неуспехом [историјских авангарди]” (Биргер 2010: 711–712).

„Неочекиван човек”, говорећи о плурализму идентитета који, иако своје порекло имају у покушају превазилажења потрошачког друштва ипак бивају интегрисани у његове механизме, сведочи управо о овом неуспеху. Он је, као и Деспотовљева песма „Зашто мрзим хаику”, анатомија неуспеха неоавангарде. Форма ове анатомије је оксиморон: спев као одраз заједнице, есеј као одраз фрагментације. Он не почиње од онтолошких поставки нити се завршава на крајњим питањима (што је типично за форму есеја), већ од хоризонта ситуације у којој се налази: први циклус спева, „Календарска хистерија” говори о глобализацији и унификацији мерења времена, која је само наличје глобализације техничког мишљења, које омогућава кретање западног империјализма. Крајњи хоризонт ситуације обрађен је у последњем циклусу, „Мит новог умирања”, у коме се говори о начину на који се савремени човек односи према сопственој коначности, тако што покушава да је припитоми, пре свега тако што ће је објаснити путем науке. Човекова ситуираност видљива је управо у начину на који живи довршење метафизике (и крај онтотеологије), одбијајући да сопственом постојању додели трансцендентну димензију, али остајући немоћан да саму смртност превазиђе. На овај начин Деспотов од есеја позајмљује стратегију демитологизације (Адорно 1985: 20), али се не

⁸ Фери такође наводи и запажање америчког социолога Данијела Бела према коме супротстављеност авангарде и масовне културе ишчезава када се „шездесетих година [...] [распростире] морал аутентичности чији се категорички императив састоји у две речи: *Be yourself*” (према Фери 1994: 201). Бел инсистира да се у овом периоду: „супротност буржуја и уметника појављује [...] као парадоксално дејство новог лица индивидуализма [...] Отуда сукоб између једне економске сфере која [...] остаје регулисана старањем за рентабилношћу, и једне културне сфере која, под привидом радикалне критике потрошачког друштва у ствари само подстиче на потрошњу” (према Фери 1994: 202).

одриче симболичког и имагинарног вишка који је конститутиван за постмодерну стварност – исписујући је као идеологију.

Нешто слично ће запазити и Михаил Епштејн, наводећи како је есеј укорењен у миту: „У stvari есеј се усмерава на оно јединство живота, misli i slike које је исконски, у синкретичкој форми, укорењено у миту” (Епштејн 1997: 77). Али ситуација је далеко комплекснија и мит се овде може узети само у метафоричком смислу (синкретизам форми мишљења), будући да, као што смо видели, есеј не ствара митологију, али да код Деспотова то чини *спев*, док је есеј непрестано поткопава. Уместо мита, теолошке догме и филозофске апстракције, есеј индивидуалном придаје „онтологијски дигнитет” (Адорно 1985: 24). Али оно што видимо у Деспотовљевом спеву јесте да се управо овај дигнитет у постмодерном стању губи тако што се увлачи у потрошачку машинерију капитала. Деспотов то показује поступком који је такође типичан за есеј – дајући супстанцу искуству у оној мери у којој је филозофија даје категоријама. Чинећи то, он доводи у питање сваку деисторизацију феномена људског постојања – па и самог човека, крећући се трагом деконструкције, поглавито Фукоа (*Ријечи и ствари*). Човек је историјски произведен и временом ће се повући са историјске позорнице. Управо то је значење наслова овог спева, како аутор наводи у уводној белешци:

После много векова, противно свим пророчанствима, појављује се човек чија својства нису нипошто могла да буду предвиђена – неочекиван човек. Тај модерни човек ни сам не зна шта може да очекује од будућности [...] Он је неочекиван јер ни сопствену стварност, онакву каква је, није могао да очекује. Овај мој есејистички спев [...] је извештај о ентропији, неочекиваности, извештај о успону и паду нове природе (Деспотов 2002: 356).

Описујући неочекиваног човека, његов успон и пад, Деспотов још једном поступа есејистички, будући да „не želi наći оно већито и prolaznome i izdestilirati га, prije želi овјековећити prolazno” (Адорно 1985: 24). Неочекиван човек управо је оно пролазно.

Коначно, можемо поставити питање: шта је то есеј добија поетизацијом, преносом, често механичким, у дикцију стиха који је повремено римован? Једноставан одговор би био – формалну надоградњу, која се може разумети као нешто спољашње есејистичком садржају. Са друге стране постоји извесна димензија коју есеј не подразумева иако се налази на граници уметничког говора: приступајући појединачном, он то чини аналитички, иако неконзистентно, користећи се фигурама скоро искључиво у реторичком смислу. Уметнички текст, међутим, слободан је да конструише отворену структуру тако да се задатак читаоца испуњава у парадигматском, а не само синтагматском повезивању. Деспотовљев текст нам, на одређеним местима, омогућава управо овакве читалачке гестове. Другим речима, у њему метафора није само стилска фигура која се може сусрести у овом или оном исказу, већ може да преузме читаву конструкцију. Одређени циклуси се онда могу читати у бенјаминовском смислу – као политичке алегорије.

Да бисмо видели како ово одиграва, довољно је да се осврнемо на циклус „Централни парк и замењени свет”. У њему се може пронаћи не само списак мноштва различитих идентитета који се јављају на Западу крајем 20.

века, већ и једна врста тематизовања друштвене позорнице на којој су се они тек могли јавити, а која је смештена у Њујорк – „једини светски град” (Деспотов, 2002: 365). Управо се дата тематизација може разумети као жанровска одлика спева. Овај циклус се концентрише на питање објективног духа, који се разлаже на два елемента, субјект и позорницу, али ћемо видети да и један и други заправо прикривају одсуство и једног и другог.⁹ Са друге стране, немогућност спева да се успостави као целовито сагледавање пост-модерног доба надомешта се управо есејистичком некохерентношћу:

Esejizam je mešavina raznovrsnih nedostataka i nezavršenosti, koji neočekivano omogućavaju da se sagleda ona oblast celine koja odlučno uzmiče određenim žanrovima što imaju svoj ideal savršenstva (poema, tragedija, roman itd.), te zbog toga odbacuju sve što ne ulazi u njihove okvire (Епштејн 1997: 77).

У поменутом циклусу Централни парк се успоставља, фукоовски говорећи, као паноптички простор, којим се врши дисциплиновање субјеката тако што се у контексту постмодерног друштва то чини полицијским праксама, али и путем забаве.¹⁰ Он постаје простор двоструког отуђења – на првом месту сам град се отуђује од *природе* и уобличава у посебан, *вештачки* простор, чије произвођење служи акумулацији и дистрибуцији капитала, заступљеног на главним улицама, а потом се град отуђује од *самог себе* у простору парка, који постаје синтеза „неприродног” и „природног”, као обећање искупљења од насиља капитала. Тај потез, наравно, прикрива чињеницу да природа у парку заправо и не постоји већ да је само фикција која обезбеђује обнављање друштвеног поретка који се успоставља на главним улицама. Ову демистификацију природе можемо препознати као жанровску карактеристику есеја:

Esej bez riječi odbacuje iluziju da bi misao mogla provaliti iz onoga što je *thesei*, kultura, i dospjeti u ono što je *physei*, do prirode. Začaran onim što je izvedeno, što je fiksirano, tvorevinama, esej odaje prirodi počast time što potvrđuje da ona više ne postoji za čovjeka (Адорно 1985: 25).

Исти овај покрет припада кретању капитализма, како Харви примећује: „Урбанизам, ’градско планирање’, јесте метод којим капитализам преузима контролу над читавим природним и људским окружењем” (2011: 5).

„Централни парк” зато можемо читати као политичку алегорију позног капитализма, простора руковођеног профитом који се регулише према сопственим („природним”) законима, али који се заправо одржава и обнавља кроз имплицирани режим заснован на надзору и дисциплиновању, као и императиву ужитка. То је постмодерно стање у коме више нема великог наратива историје, еманципације која би била покретачки мотор, већ само контрадик-

⁹ У овом смислу ћемо се ослонити на концепцију „права на град” Дејвида Харвија, који детаљно говори о преображајима на плану урбанизма у Њујорку 20. века: „Град је човеков најуспешнији покушај да преобрази свет у коме живи према сопственим жељама. Али, како је град свет који је човек створио, он је постао свет на који је човек осуђен. На овај начин, индиректно, и без јасне свести о природи свог задатка, стварајући град човек је преобразио и самог себе” (Харви 2011: 4).

¹⁰ За детаљну анализу „Неочекиваног човека” видети: Брадић 2012: 119–160.

ција које су профитабилне и које свој највиши израз задобијају у идеологији мултикултурализма. „Централни парк” је политичка алегорија која приказује фиксирани релације неједнакости, али и механизме којим се ова неједнакост обнавља и одржава. Чинећи то, он такође поступа као есеј: „Esej mora učiniti da u izabranom ili pogođenom potezu zasja totalnost, a da ne tvrdi kako je ona sveprisutna” (Адорно 1985: 30). Уколико је парк представљен као исијавање „хармоније” позног капитализма, текст који ово разоткрива покушава да изврши интервенцију у подели чулности и да дату „хармонију” поремети. Зато можемо да приметимо да је субјект текста и даље на позицијама еманципације и да његов спев има имплицитну критичку улогу, ма колико била прикривена иза ироније.

Есејистички спев, као хибридно стапање различитих жанрова је оксиморонско. Оно подразумева две сасвим супротстављене дискурзивне праксе, али се управо као такво показује примереним историјској ситуацији у којој настаје. Док спев са једне стране имплицира заједништво и рефлексивну форму заједништва у језику, есеј подразумева партикуларизацију и методолошку некохерентност. Постмодерна стварност, уколико тако разумемо оно што „Неочекиван човек” описује, одговара у структурном смислу есејистичком начину говора, са бескрајним умножавањем идентитета и форми живота, док субјект/говорник „Неочекиваног човека” има претензију дистанце у односу на ову стварност. Његова дистанца може се историјски пратити и поетички извести из романтизма, мада је упутније да се позиционира у односу на авангарду и неоавангарду, дакле, пројекте који су имали експлицитну еманципаторну димензију. Након неуспеха ових покрета са краја шездесетих и почетка седамдесетих година 20. века, и њихови уметнички пројекти су доживели постепено гашење и прелазак у поставангардно, тј. постмодерно стање. Деспотовљев спој есеја и спева сведочи о једној врсти верности догађају авангарде и непристајању на новонасталу ситуацију. Он током осамдесетих престаје са конкретистичким песничким експериментисањем и уместо њега посеже за преиспитивањем неуспеха уметничке праксе у којој је и сам учествовао, тако што је позиционира у шири друштвеноисторијски контекст. За овако нешто неопходна му је есејистичка аналитичност и блискост искуству. Са друге стране, он остаје веран утопијском пројекту, у чему му помаже форма спева, као имплицитне могућности да се сагледа опосредована целина објективног духа и да се укаже на могућност њеног превазилажења. Празно место које руководи читавим овим текстом је одсуство или крах истинског догађаја, који би био процеп у подели чулности, о којој нам свим својим потезима сведочи.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1985: T. W. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga
- Биргеп 2010: P. Bürger, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde*, *New Literary History*, No. 41, 695–715.
- Брадић 2012: С. Брадић, *Симулација и гастрономија: режими чулности и аспекти идентитета у песничтву Војислава Деспотова*, Београд: Службени гласник.
- Деспотов 2002: В. Деспотов, *Сабране песме*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Епштејн 1997: М. Ерпштејн, *Esej*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Рансијер 2004: Jacques Rancière, *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, London: Continuum.
- Рансијер 2011: Jacques Rancière, *Mute speech*, New York: Columbia University Press.
- Саболчи 1997: М. Саболчи, *Авангарда & неоавангарда*, Београд: Народна књига.
- Фери 1994: Л. Фери, *Ното Aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Харви 2011: Д. Харви, *Право на град*, *Златна греда*, год. 11, бр. 113/114 (март–април), 4–10.
- Џејмсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

Stevan B. Bradić

POETRY IN ESSAY WRITING AND ESSAY WRITING IN POETRY: HYBRIDISATION OF THE
ESSAY GENRE IN THE OPUS OF VOJISLAV DESPOTOV

(Summary)

It is well known that the neo avant-garde, as well as the historical avant-garde, experimented with different forms of literary expression. In this essay I analyze a specific hybrid intersection of two distinct genres, of epic and of essay, in the works of the concretist poet Vojislav Despotov. In methodological sense I rely on the conception of artistic regimes, as developed by contemporary French philosopher Jacques Rancière, as well as on the analysis of the genre of essay by Theodor Adorno and Mikhail Epstein. By explicating the transformations in the field of modern literature, I show how the characteristics of the epic in the works of Despotov represent an effort to encompass the totality of contemporary social reality, while the essayistic elements stand in for the fragmentation and the analytical attitude that never ascends to pure abstraction. In this manner I describe how these genres, precisely because of their contradictions adequately represent the postmodern reality. This is how Despotov's text positions itself within the social and historical reality, whose mechanism his speaker attempts to uncover and criticize.

Бојан М. ЈОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ПУНКТУМ ГАЛЕБОВОГ КРИЛА: СВЕТЛА КОМОРА
РОЛАНА БАРТА И ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА
ФОТОГРАФИЈЕ/ФОТОГРАФИЗАЦИЈА ФИКЦИЈЕ
У СТВАРАЛАШТВУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И
УМЕТНИЧКЕ ГРУПЕ *ГОРГОНА***

У раду се разматрају основне претпоставке Бартовог схватања фотографије исказаног у делу *Светла комора* и специфичног присуства фотографских мотива код Милоша Црњанског, пре свега фотографије галебовог крила описане у роману *Код Хитерборејаца*, која је допринела потоњим уметничким активностима на југословенском културном простору шездесетих година прошлога века (загребачка група *Горгона*).

Кључне речи: Ролан Барт, Милош Црњански, Миљенко Хорват, *Светла комора*, *Код Хитерборејаца*, Горгона, фотографија, књижевност.

Фотографија је као првобитно позориште, као Жива Слика, сликање непокретног и намазаног лица под којим видимо мртве.

Ролан Барт, *Светла комора*

Полако се опраштао од света и живота, окружен фотографијама мајке,
Виде [...]

Радован Поповић, Јесен Милоша Црњанског,
Заточеник дома свог

* userx64@live.com

** Рад је настао у оквиру научног пројекта Института за књижевност и уметност из Београда ON178008 *Српска књижевност у европском културном контексту*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Последња књига Ролана Барта, *Светла комора. Нота о фотографији* (*La chambre Claire. Note sur la photographie*, 1980), спада како међу најпопуларније (теоријске) књиге о фотографији уопште тако и међу најнавођенија Бартова дела: „ово је свакако највише навођена књига у фотографском канону. На [...] конференцији у Шпанији, њен организатор је изјавио да ће наплаћивати казне за цитирање *Camera lucida-e*” (Бачен 2009: 3). Поред изузетног занимања за Бартове позне увиде у фотографију, међутим, *Светла комора* је изазвала и својеврсну збуњеност, ако не и разочарање „бартолога”, будући да је доживљена као у великој мери несагласна са претходним теоријско-методолошким поставкама француског мислиоца – „Барт реторички аналитичар из пређашњих времена разоткрио би запажања о фотографији као пример митолошког мишљења [...]” (Олин 2002: 114) – потом, сама по себи, и као унутрашње недоследна: „неуспех емпатије у основи књиге која наглашава емпатичну перцепцију, и, са тим, и неуспех естетске реакције” (Козлоф 1987: 248). На крају, *Светла комора* је у неким освртима оцењена и као методолошки недостатна: „Посмртна публикација мисли Ролана Барта о медијуму изазвала је необично висока очекивања [...] ’Camera Lucida’ није, међутим, коначно поновно вредновање фотографије које је очекивано. Она не открива дуго жељену ’граматику’ фотографије” (Грундберг 1981: 11).

Остављајући по страни питање кохерентности Бартове мисли уопште, и његових (позних) ставова о фотографији посебно, за ову прилику ћемо истаћи са једне стране егзистенцијалну, односно антрополошку раван Бартовог тумачења фотографије, са друге, његове интимне увиде у фотографије које га лично дотичу. Дато разматрање требало би да послужи као подстицај да се повратно уоче и опишу извесне подударности између основних идеја из *Светле коморе* и одређених литерарних, фотографских, и ширих уметничких пракси наших књижевника и уметника прошлога века. Обухватно разматрање наведене теме свакако захтева далеко шири приступ од онога о чему ће се овде расправљати, и подразумева мноштво додатних питања; у датом облику, рад ће се усредсредити на нарочиту везу Бартових фотографских увида и књижевног и фотографског стваралаштва Милоша Црњанског, пре свега фотографије галебовог крила описане у роману *Код Хиперборејца*, која је допринела потоњим уметничким активностима на југословенском културном простору шездесетих година прошлога века.

На почетку, потребно је издвојити основне Бартове ставове о фотографији од важности за дату проблематику, пре свега виђење природе фотографског снимка, схватање деловања фотографије на посматрача те инсистирање на дубинској повезаности фотографије и смрти. У складу са тим, темељни Бартов увид у природу фотографског снимка одређује га као јединствену, случајну и непоновљиву појаву:

Оно што Фотографија умножава до у бескрај било је само једном: она механички понавља оно што више никада неће моћи да се понови у животу. У њој се догађај никад не превазилази ка нечем другом: она увек своди корпус који ми треба на тело које видим; она је крајње Појединачно, неограничена Случајност, [...] Прилика, Сусрет, Стварно, у свом неуморном изражавању. [...] Свака фотографија се увек налази на ивици тог геста; она каже: то, то је то, то је такво – али не каже ништа друго; једна фотографија не може бити филозофски преображена (исказана), она је оптерећена случајношћу чији је она лагани и прозиран омотач (Барт 2004: 12–13).

Када је реч о процесу „читања” – тумачења и доживљавања – фотографије, Барт у *Светлој комори* у оквиру посматрања конкретних снимака уводи разликовање два основна става, означена латинским називима *studium* и *punctum*. *Студиум* представља начин општег занимања за фотографију, са становишта образованог посматрача који фотографске снимке прима као најшира културна сведочанства, било да на њих гледа као на политичке изворе било да у њима ужива као у добрим историјским сликама. Са друге стране, *пунктум* подразумева крајње лично значење, утемељено у детаљу или делимичном предмету који на фотографији неочекивано привлачи и задржава поглед гледаоца, душевно га „пробадајући” или „рањавајући” – „излеће као стрела и пробада ме” (Исто: 30). Неки детаљ потпуно заокупља Бартово читање, изазивајући живу промену његовог интересовања, блесак, померање, врсту малог потреса.

Необична ствар: врли гест који се прихвата „разумних” фотографија (опскрбљеним једноставним *студиумом*) лењ је гест (листати, гледати брзо и немарно, застајати и журити); насупротив, читање *пунктума* (истачкане фотографије, ако се то може рећи) јесте истовремено кратко и активно, набијено као зверка (Исто: 52).

Поред наведене, *пунктум* садржи још једну нијансу значења, везану не више за оно што је тема слике већ за дубоко егзистенцијалну временску димензију бића, која неумитно води ка посматрању фотографије као садашњег сведочења о прошлости портретисане особе и ка размишљању о снимку као наговештају смрти. Фотографија америчког агентатора из XIX века који чека на погубљење открива прожимање временских равни и перспектива које све воде ка истом закључку о својеврсној „несрећи” фотографије:

Млади Луис Пејн покушао је, 1865, да убије америчког државног секретара В. Х. Сјуварда. Александер Гарднер га је фотографисао у хелији; чека да буде обешен. Фотографија је лепа, младић такође: то је *студиум*. А *пунктум*: он *ће умрети*. У исто време читам: *то ће бити* и *то је било*; са ужасом посматрам прошли футур чији је залог смрт. Дајући ми потпуну прошлост позе (аорист), фотографија ми казује смрт у футуру. Он што ме пробада јесте откриће те еквивалентности. Пред фотографијом моје мајке-детета, кажем себи: она ће умрети; задрхтим, попут Виникотовог (Winnicott) психотичара, *од несреће која се већ десила*. Било да је субјект на њој већ мртав или не, свака фотографија је та несрећа (Исто: 94).

Утисак временитости (пролазности) смрти није, међутим, везан само за фотографије људи, он се јавља и у снимцима пејзажа, далеко непосредније и „стварније” него што се то може посредовати било каквим уметничким текстом, било прозним било поетским. „Вртоглавица измрвљеног времена” за Барта је присутна и на фотографији пута за Витлејем, Аугуста Салцмана из 1850. године, на којој су приказани каменито тло и маслињаци. Док гледа

наведени снимак, Барт осећа како његовом свешћу ковитлају три времена: његова сопствена садашњост, Исусово време и време фотографово, „све то у виду „стварности” – а не више кроз елаборације текста, фикцијског или поетског, којем се никад не може веровати *до корена* (Исто: 94).

Крајња последица фотографског *пунктума* јесте наговештај смрти, како онога што је приказано на снимку тако и самог посматрача. Барт долази до овог сазнања суочавајући се са осећањима туге због недавне смрти мајке и немоћи да се њена фотографија било како преобрази или продуби. Пред фотографијом преминуле мајке Барт осећа немоћ речи, неспособност да било шта каже нити о смрти онога кога је највише волио, нити о њеној фотографији. Једина „мисао” која му се јавља јесте да је на крају те прве смрти исписана његова властита смрт; између њих две нема ничега више, само чекање (Барт 2004: 91). Подразумевајући универзалну поруку: „То је било”, Барт осећа да га свака фотографија, колико год да пристаје „узбуђеном свету живих”, дословно позива на суочавање са сопственом смртношћу (Барт 2004: 89).

Повезаност фотографије и смрти Барт не разматра само у границама *пунктума*, односно сопственог доживљаја, већ је сагледава и као објективну чињеницу, део историјских процеса: у светлу „кризе смрти”, која почиње у другој половини XIX века са узмицањем обреда у модерном друштву, настанак фотографије означава пробој „асимболичне Смрти” изван религије и обредног, нагло парадоксално понирање у дословну Смрт у настојању да се живот сачува кроз постајање нове, светлом изазване слике. Фотографи стога за Барта представљају несвесне „агенте смрти” – посвећујући се хватању садашњости, под оспоравајућим изговором живе занесености, своде парадигму Живот/Смрт на једноставно окидање, на оно што дели почетну позу од коначног папира.

У коначном виђењу, међутим, Барт на фотографију не гледа искључиво као на подсетник о неумитности људске пролазности и пропасти. Напоредо са постојањем тамне коморе, која симболизује све мрачне конотације фотографског медија као суштински посмртне маске, код Барта постоји и „светла комора” – ретка способност снимка да „ухвати” прави изглед личности, повезан са њеним пуним идентитетом који превазилази телесно и води ка души. Изглед практично означава специфичну ауру особе:

Изглед је тако светлећа сенка која прати тело; а ако фотографија не успева да покаже тај изглед, онда тело иде без сенке, а када се сенка одсече, као у миту о Жени без Сенке, остане само стерилно тело. Том тананом пупчаном врпцом фотограф даје живот; ако не уме, било зато што нема дара, било због лоше среће, да прозирној души да њену светлу сенку, субјект умире заувек (Барт 2004: 106; због нијанси значења упореди оригинал – Барт 1980: 169).

Овакав приступ омогућава Барту да превазиђе личну кризу због мајчине смрти и њених незадовољавајућих фотографија, при томе проживљавајући стварно искуство „помака” Фотографије (тј. хронолошког редоследа фотографија). У потрази за одговарајућим снимком Барт претражује расположиве фотографије мајке, идући уз време и враћајући се „уз живот” некога кога је волео: од последње мајчине слике, снимљене у лето уочи њене смрти, стиже

до слике мајке-детета три четврт столећа уназад, у којој, преокретом, најзад проналази мајку такву каква је (за њега) била по себи. Овај проналазак представља опште катарзичко разрешење: наместо слабе мајке на фотографијама при крају живота, Барт открива снажну особу, његов „унутрашњи Закон”, коју на послетку доживљава као сопствено женско дете. То уједно представља и својеврсно (раз)решење Смрти: ако појединачно мора да умре због задовољења општег, ако, након што се репродуковала као другачија него што је сама, јединка умире, негирајући се и превазилазећи и на тај начин означавајући окрутну победу врсте, Барт, који се сам није продужио кроз потомство, ментално рађа своју мајку у њеној болести, универсализује се и симболички умире: „Тако сам, на свој начин, решио Смрт” (Барт 2004: 73). Једино што даље може да ради, чекајући сопствену праву и потпуну „недијалектичну” смрт, то је да се бави писањем, као утопијским пројектом универсализације, и јединим циљем живота.

Издајање и опис неких од кључних ставова о фотографији из књиге Ролана Барта *Светла комора* уводе нас у разматрање једне специфичне појаве фикционализације фотографије и „фотографизације” фикције у нашој књижевности и уметности прошлога века. Као и многи други српски писци између два рата, и Милош Црњански је био страствени љубитељ фотографије и филма, и активни фотоаматер и киноаматер. Своја фотографска искуства Црњански је пренео и у књижевна дела, пре свега у књигу *Код Хиперборејаца*, у којој на више места пише о фотографији уопште, о сопственим снимцима и начину фотографисања; такође, тема фотографије среће се и у путописима Црњанског, као што је својеврсна „фотографска поетика” присутна и на многим страницама *Роману о Лондону*. И тамо где у текстовима изостаје конкретно тематизовање фотографске вештине, као нпр. у поезији Црњанског, могуће је повући паралелу између текста и одређених фотографских снимака који су се сачували.¹

Најупечатљивији пример присуства фотографије у делу Црњанског свакако је лајтмотив снимка сломљеног галебовог крила у прози *Код Хиперборејаца*, у коме се износе околности снимања и снажан утисак који је на приповедача при посматрању фотографије оставила његова сопствена, случајно ухваћена, сенка. Овај „језички снимак” јавља се на четири места – једном у првом делу и три пута у другом књиге:

¹ За пионирско истраживање о вези фотографских интересовања и књижевног дела Милоша Црњанског види Зубановић: 2007.

(I)

Кад год сам живео у Берлину, ја сам, често прелазео у Данску и једном сам ишао од места до места, старим железницама, поред мора, све до крајње тачке на њеном северу. Тамо, у Скагену, из хотела, излазио сам, по песку, све дотле док не би нестао у мору. Тада сам спазио на спруду једно сломљено, галебово крило, које сам, за успомену, фотографишао. Кад сам изазвао негатив, нађох, да сам, на тој слици, снимео и своју сенку. Случајно (Црњански 1966а: 14).

(II)

Нису уображења. Ја сам у Скагену, из хотела, ишао обалом, све док песак не прелази у море. На песку сам наишао на скрхано крило једног галеба. Хтео сам да то фотографишем, не знам зашто, а случајно сам са тим, снимео, и моју сенку на песку. Била је опомена.

Та сенка ме је пратила, а у Данској ми се показала. То је била моја паралела (Црњански 1966б: 49).

(III)

Са језом, мени онда излази пред очи успомена на песак обале у Скагену, где сам сликао једно скрхано, крваво, крило, галебово. Нехотице, снимивши и своју сенку (Црњански 1966б: 269).

(IV)

Први је био доживљај са фотографијом скрханог крила. Неког галеба.

Ишао сам по спруду, уском, између два мора, све до краја, и ја, као и толики други посетиоци Скагена. Хтео сам да идем све дотле док ми корак не буде застао, тамо, где обала нестаје, а почиње пучина, и облак над пучином, која се продужује све док се не појави Америка.

Приметио сам на песку једно, скрхано, крило галеба, са трагом крви, и решио сам се, да га снимим. У журби, да ме не стигну таласи, случајно сам снимео, са тим крилом, и своју сенку, која је на њега била пала. Не могу то да заборавим. Та успомена ме је допратила до Рима (Црњански 1966б: 362).

У наведеним одломцима, Црњански варира књижевни мотив (настанка и дејства) фотографије галебовог поломљеног крила, постепено појачавајући емоционалну обележеност уз промене разлога снимања. Први опис говори о намери да се сломљено крило фотографише „за успомену”, и о случајном присуству сопствене сенке; други пак одриче свесну намеру при снимању призора, уводећи судбинску обележеност сенке („опомена”, „паралела”, која прати песника да би му се коначно показала у Данској); након трећег, најкраћег али и емоционално најснажнијег појављивања (успомена која излази на очи „с језом”, „крваво”), такође без разрађеног разлога фотографишања, долази четврто, као заокружење низа, са наглашавањем успомене која аутора потом прогања деценијама – случајним снимком сопствене сенке, за коју се сада први пут каже да пада на крваво крило.

Колико год се разликовале, варијације мотива (снимања) ове фотографије код Црњанског имају заједничку црту, садржану управо у *пунктуму* сенке као непланираним детаљем, чије присуство изазива разнолик али подједнако дубок утисак на приповедача, претварајући се у готово опсесивну

успомену.² Уколико сенка у прози *Код Хиперборејаца*, деценијама пре Барта, посредно спаја фотографију и смрт, у неколиким другим случајевима у *Роману о Лондону* оне се и експлицитно доводе у везу, најпре у вези са породичним албумом:

Сећам се да сам се, некад, грохотом, смејао, фотографијама и дагеротипијама у албуму, породично – књажевском. Чудна ми чуда, мислио сам. Умро теча? Умрла тетка? Видео сам и оне наше, канибалске, последње, фотографије, умрле сестрице у мртвачком сандуку. Књагињица Рјепнин? Сад видим да је све то, нехотична, глупа, фотографска, имитација Рембранта. Роман исписан коштуњавом руком смрти, од које, у животу људском, другог романа и нема. Метаморфоза. Знамо како се завршава (Црњански 1989а: 67).

У другој прилици, поглед на фотографије мртвих домаћих животиња код јунака изазива и помисао на сопствену смрт: „Загледао је те слике, те фотографије, занемео, широм отвореним очима, као да је погледао некој звери, некој смрти, – својој, – у очи” (Црњански 1989б: 10). „Набијена зверка” бартовског читања *пунктума* на тај се начин упечатљиво конкретизује код Црњанског у оба (будућа) Бартова значења, и као појединост која се изненада намеће, и као опомињуће „пробијање” метафотографског смисла који је увек подсећање на временитост и смрт.

Пишчева фотографија галебовог крила, ако је и постојала, није сачувана – или је случајно ишчезла у песниковим сеобама или је хотимице уништена у (наводним) спаљивањима писама, позивница и фотографија, које је брачни пар Црњански испражњавао пре сваког новог сељења. Према приповедачевим речима, уништавано је све што је било начињено – записано и сликано – у „сретнија времена”, што би некоме другоме, касније, могло да пружи увид у интиму брачнога пара. Као поенту оваквог ритуала, Црњански уводи и (скривени) мотив немања потомства, који обесмишљава чување успомена: „У ствари”, вели Црњански, „ми бисмо то радо сачували за неку нашу децу” (Црњански 1966б: 313). За разлику од Бартовог поступка преобраћања времена препорађањем преминуле мајке у мајку-ћерку и превазилажења смрти симболичним умирањем (и симболичним уништавањем свих претходних, односно неодговарајућих фотографија мајке), Црњански примењује конкретно уништавање успомена и фотографија као поништавање претходног живота који је, у недостатку биолошких наследника, лишен усклађивања „с ходом врховног Живог (врсте)”, остајући везан искључиво за појединца/брачни пар.

Да ли је у једном таквом прочишћењу прошлости ватром нестала и фотографија сломљеног галебовог крила – није извесно; прича о њој ту се, међутим, не завршава, већ, неколико деценија касније, добија свој нови живот и непредљидиво другачији уметнички облик, у оквирима истих митопоетских (митофотографских?) претпоставки. Наиме, 1965. године, у броју 7 „античасописа” *Горгона*, који је почетком друге половине прошлога века издавала истоимена загребачка уметничка група,³ објављене су две фотографије мр-

² Важност наглашеног присуства поетички и философски многозначног симбола/мотива сенке у књижевном делу Црњанског запажена је у критици – опширније види у: Зубановић 2007: 133–142.

³ Под тим називом подразумева се уметничка група која је постојала у Загребу између 1959. и 1966. године, а чији су чланови били сликари Јосип Ваништа (1924), Јулије Книфер (1924–2000),

твог галеба на плажи са светиоником у позадини, снимљене 1963. године у данском месту Скаген. Наведене фотографије које чине једини садржај дате публикације, свој настанак дугују управо вербал(изова)ном апокрифном снимку Црњанског, који је прошао кроз даље преображаје и варијације.

Аутор наведених фотографија, Миљенко Хорват, у лето 1965. године присуствовао је састанку групе на коме је Јосип Ваништа по сећању препричао кратак одломак, наводно из *Ембахада* Милоша Црњанског, који је прочитао на неком „најпростијем папиру књижевних новина”:

Као аташе за штампу при Ambasadi Kraljevine Jugoslavije u Berlinu 1923. za vikend sam znao otputovati u Dansku. Vicinalnom željeznicom stigao bih do vrha Danske, do Skagena, i tamo sam jednom na žalu snimio krilo mrtvog galeba. Kad sam se vratio drugog dana u Berlin, dao sam izraditi fotografiju. Vidio sam da sam snimio i svoju sjenu. Slučajno⁴ (Ковач 2013: 213–214).

Најесен, по повратку са одмора, када су на следећем састанку чланови *Горгоне* препричавали како су провели време, Хорват је хитке из торбе извадио две фотографије, једну оштрију, другу мутнију, снимљене с истог места на исту тему – мртви галеб на жалу. Ваништа, узнемирен снимцима, питао је шта је то, и добио Хорватов одговор: „Skagen. Otputovao sam ljetos tamo potaknut vašom ргiћом” (Ковач 2013: 214). Фотографије су истог тренутка прихваћене као садржај броја 7 античасописа *Горгона*.

Сломљено галебово крило тако је још једном прошло кроз низ дубоких преображаја: пракса Црњанског, као аутора проистеклог из авангарде, нашла је одјека у неоавангардним стремљењима, при чему је (непостојећа/изгубљена) фотографија, транспонована у један од књижевних лајтмотива *Хиперборејаца*, Ваништиним усменим преношењем наводног одломка из *Ембахада* подигнута на још виши митопоетски метаниво. Деловањем Миљенка Хорвата, вишеструко посредовани „фотографски” предложак претворио се у нарочиту врсту хепенинга, којим се поновно створила конкретна ситуација у реалном географском простору и надоместила непостојеће/нестало изворно уметничко дело, фотографију Црњанског, сада као Хорватов оригинални рад. При томе, коначни се резултат умножио: на основу још једног – сада Ваништиног – „језичког снимка” предлошка Црњанског, по свему судећи „замагљеног” шумом на везама, настале су и Хорватове две фотографије мртвог галеба на плажи у Скагену, прва са оштрим контурама под нормалним дневним осветљењем, друга пак са замагљеним обрисима.⁵

Маријан Јевшовар (1922–1998), Ђуро Седер (1927), скулптор Иван Кожарић (1921), архитекта који се бавио сликарством и фотографијом Миљенко Хорват (1935–2012), те ликовни критичари и историчари уметности Радослав Пугар (1929–1994), Матко Мештровић (1933), и Димитрије Башичевић (1921–1987), касније и у самој *Горгони* познатији као уметник под псеудонимом Мангелос, уз још неколицину неформалних припадника и пријатеља ове дружине.

⁴ Којој се, међутим, не може лако ући у траг. Очигледно погрешно датирање и са великом вероватноћом замена рукописног извора (*Ембахада* наместо *Код Хиперборејаца*).

⁵ Притоме остаје питање је да ли је реч о истом кадру који је снимљен у различитим временским условима (нормална видљивост/магла); истом кадру који је снимљен/експониран на два различита начина или пак о истом снимку развијеном у мрачној комори на различите начине.

Посматрано са становишта Бартове потоње фотографске мисли, Хорватова акција и њено сложено значење и резултат најављују, али и унеколико проблематизују уверења изложена у *Светлој комори*, пре свега она о случајности и непоновљивости фотографије – уколико и не може бити преображена филозофски, фотографија, показује се, пролази кроз вишеструке и значајне језичко-уметничке преображаје. Сама по себи варијација, Хорватова удвостручена фотографија текста Црњанског, тридесет и пет година касније, резултат је његовог повратка „уз време”, који је, за разлику од Бартовог каснијег симболичног и чисто менталног враћања „уз живот” и помака (редоследа) фотографија, успео да репродукује и сними ситуацију – са шљунковитом, а не пешчаном плажом, са сенком, разуме се, не Црњанског, али са и даље активним *пунктумом*. Сачуван, пренесен и преображен, садржавајући лично и шире судбинско значење мотива галебовог крила и сенке за српског књижевника, овај специфични пунктум кроз апокрифни одломак делује на Ваништу, и даље, кроз његову причу на Хорвата, кога потиче на интерпретативну фотографску ре-креацију, на крају и дејствујући повратно кроз двоструку фотографију, која у тренутку показивања поново погађа и узнемирава Ваништу.



Фотографије Миљенка Хорвата објављене 1965. године у „античасопису”
Горгона бр. 7

Да закључимо: наговештавајући Бартова размишљања у *Светлој комори*, тематизација фотографије у делима Милоша Црњанског упућује на темељну везу фотографског снимка и смрти; потом, сложени преображај уметничких енергија заснован на мотиву сломљеног галебовог крила – у ванвременој игри тамних судбинских паралалела, односно мрачног наговештаја неумитног пропадања – доводи до изненађујућег преображаја, у коме фотографија производи књижевност, а књижевност производи фотографију. На крају, теоријски увиди Ролана Барта омогућавају да се, сачињен од различитих стваралачких енергија, уочи и опише пунктум галебовог крила као појава битна за

историју српске књижевности и југословенске уметности, што представља динамични доказ о блискости уметничких и мисаоних увида до којих се долази дубоким разумевањем и уживљавањем у значење и стваралачке могућности фотографског медија, без обзира на ограничења историјског тренутка и припадајућих језика и култура.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1980: R. Barthes, *Note sur la photographie*, Cahiers du cinema, Galimard, Seuil.
- Барт 2004: Р. Барт, *Светла комора. Нота о фотографији*, с француског пре-
вео Мирко Радојичић, Београд: Рад.
- Бачен 2009: G. Batchen (ed.), *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*, Cambridge, Mass. [etc.]: The MIT Press.
- Грундберг 1981: A. Grundberg, *Death in the Photograph*, The New York Times Book Review, 23 August 1981, 11.
- Зубановић 2007: С. Зубановић, *Атлас о Црњанском*, Београд: Завод за уџбенике.
- Ковач 2013: L. Kovač, *Slika što ostaje*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37/2013, Загреб, 211–216.
- Козлоф 1987: M. Kozloff, *The Privileged Eye: Essays on Photography*, University of New Mexico Press, у: N. M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective Crosscurrents*, University Press of Florida, 1997, xi.
- Олин 2002: M. Olin, *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification Representations*, Vol. 80, No. 1, University of California Press, 99–118.
- Црњански 1966а: М. Црњански, *Код Хиперборејаца I*, Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост.
- Црњански 1966б: М. Црњански, *Код Хиперборејаца II*, Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост.
- Црњански 1989а: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Прва књига, Свјетлост, Сарајево.
- Црњански 1989б: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Друга књига, Свјетлост, Сарајево.

Bojan M. Jović

*PUNCTUM OF SEAGULL'S WING: ROLAND BARTHES' CAMERA LUCIDA
AND THE FICTIONALIZATION OF PHOTOGRAPHY/PHOTOGRAPHIZATION
OF FICTION IN THE THE WORKS OF MILOŠ CRNJANSKI
AND THE ART GROUP GORGONA*

(Summary)

Abstract: This paper discusses the basic assumptions of Barthes' understanding of photography as shown in *Camera Lucida* (1980) and the presence of specific photographic motif in Miloš Crnjanski, primarily photography of the seagull's wing described in the novel *Kod Hiperborejaca*, which has contributed to the subsequent artistic activities in the Yugoslav cultural space of the sixties of the last century (Zagreb artistic group *Gorgona*).

Весна В. ЕЛЕЗ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

РОЛАН БАРТ: ОСЛОБАЂАЊЕ ТЕКСТА

Рад се бави истицањем Бартове улоге у ослобађању текста од фиксираности језичког знака и кључном улогом читања у Бартовој теорији. Тежиште разматрања усмерено је на Бартову делатност од 1968. године. Неопходан је осврт на његов чувени есеј „Смрт аутора”, чије је исходиште заправо читалац. У утицајној студији *S/Z* Барт је понудио особен интерпретативни модел. Посебна пажња посвећена је значајним импликацијама Бартовог *Задовољства у тексту*, појмовима текста задовољства и текста насладе. Разлика између дела и текста на којој Барт инсистира једна је од кључних дистинкција која је допринела да се истакне моћ текста, стварање у језику и вишезначност.

Кључне речи: Ролан Барт, текст, аутор, текст задовољства, текст насладе, *signifiance*.

Стогодишњица Бартовог рођења, обележена 12. новембра 2015. године, била је повод да се осврнемо на далекосежан и пресудан утицај његових теоријских ставова на развој друштвених наука у 21. веку. Наслов мог излагања одговара Бартовом непрестаном теоријском труду да се текст дефинише као простор истинске моћи и креативности. Сличан наслов носи и зборник водећих постструктуралистичких есеја, *Untying the Text*, које је објединио Роберт Јанг 1981. године.

Читање

Барт 1966. године у есеју „Критика и истина”, одговору на Пикаров памфлет „Нова критика или нова превара”, јасно истиче значај читања као незамењивог, непосредног и непосредованог односа према књижевном делу. У намери да постави темеље будуће науке о књижевности, Барт превазилази ограничења конзервативне академске критике којој је Ремон Пикар припадао. Разликује три могућа приступа, односно три врсте говора о књижевности: науку

* vesna.elez@fil.bg.ac.rs

о књижевности, критику и читање. Наука је формалне природе, док критика, иако може бити креативна, ипак представља метајезик, говор о говору и самим тим је мање непосредна од читања, које ништа не може заменити. Већ овде Барт имплицира физички, телесни контакт са делом, касније текстом: читалац оком додирује текст, без посредника и баријера. Неприкосновеност читања је јасна:

Ostaje još jedna iluzija kojoj treba doleteti: kritičar ni po čemu ne može da zameni čitaoca. Uzalud će se od njega tražiti da svoj glas – ma koliko taj glas bio dostojan poštovanja – pozajmljuje čitanju drugih ljudi, da bude samo čitalac na koga su drugi čitaoci, zbog njegovog znanja ili moći rasuđivanja, preneli pravo da izražava njihova osećanja, jednom reči, da zastupa pravo kolektiva na delo. Uzalud će se on time ponositi. Zašto? Zato što kritičar, čak i ako se odredi kao čitalac koji piše, susreće na svom putu jednog opasnog posrednika: pisanje (Барт 1979: 212).

Исте године, 1966, Барт објављује наратолошки манифест, „Увод у структуралну анализу приповедних текстова”, којим најављује нов приступ делу, односно тексту. У структуралистичком маниру, држећи се лингвистичких подстицаја где је као узор послужила структура реченице, анализира се дискурс, јединица већа од реченице. Испитује се структурално устројство приповедног дискурса, начин на који јединице ступају у односе. Појмови попут *језгра*, *катализатора* и сл. фондирају Бартову наратологију. Ови појмови одражавају структуралистичку претензију да се овакви модели могу применити на сваки текст. Иако није замишљена као претенциозна, идеја да је апстарактни модел структуре приповедног текста универзално примењив представљала је потенцијалну опасност уопштавања и окоштавања.

Аутор и текст

Да би доскочио универзалној примењивости модела, али и због сопствених нових теоријских увида, Барт 1968. године објављује чувени есеј „Смрт аутора”. Као што је познато, овај есеј на велика врата уводи читаоца и његову кључну улогу у стварању значења. Бартове добро познате реченице указују на модерну појаву, „*proizvod našeg društva*” (Барт 1986а: 177), ауторову личност. Барт с правом истиче да уклањање Аутора радикално мења модерни текст и то у сваком погледу: Аутор више не претходи тексту, не условљава га, не постоји пре њега. Пошто у сваком случају мора постојати инстанца која је произвела текст, Барт се одлучује за фигуру скриптора, који је у потпуности савремен тексту, „*rođen je u isto vreme kada i tekst*”, из чега следи да је „*svaki tekst pisan tu i sada*” (Исто: 178). Пошто је Аутор, симбол властодршца, симбол потпуне власти над текстом, попут Бога или Оца (у лакановском смислу), или Бога Оца, уклоњен, почиње права владавина текстуалности и интертекстуалности. Једна од најважнијих импликација тезе о смрти аутора јесте Бартово поимање интертекстуалности, његово мишљење да писац само „*sučeljava pisanja*”, а „*tekst je samo preplitanje citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture*” (Исто: 178). Не треба посебно истицати да се постмо-

дерна књижевност бавила свим кључним категоријама које је Барт најавио: улогом аутора, онтолошким статусом текста, преиспитивањем извесности и поузданости историје, као и вртлозима интертекстуалности.

Уколико се тексту додели аутор, сматра Барт, тиме се „*zatvara pisanje*” – проналажењем Аутора, текст је снабдевен „*kopačnim označenim*” (Исто: 179). Бартова намера јесте да укаже на интенционалну заблуду и да открије нешто много важније од сигнала ауторове личности и намере – структуру текста: „У мноштву писања, све треба бити *расплетено*, ништа *одгонетано*; структуру треба пратити у свакој тачки и на свим нивоима, али нема ничега испод тога” (Исто: 178). Закључује да је право место писања читање: „јединство текста не лежи у његовом пореклу него у његовом одредишту” (Исто: 179).

Дело и текст

Следећу важну етапу на путу ослобађања текста представља Бартова дистинкција између дела и текста, коју износи у есеју „Од дела до текста”, из 1971. године, када је увелико закорачио у постструктуралистичко раздобље. У овом не тако често цитираном огледу Барт износи неколико концизних и врло важних одређења, које таксативно и картезијански набраја. Сама чињеница да је почетно слово именице *Текст* овде написано великим словом говори о већ стеченој слободи текста. Прва разлика између дела и Текста тиче се њихове природе: дело је фрагмент материје која заузима део простора књига (на пример у библиотеци), док је Текст – ово је кључна разлика – методолошко подручје (Барт 1986б: 182). Исходиште текста је увек језик, текст је увек процес, производност, „*tekst se doživljava samo u delatnosti proizvodnje*” (Исто: 182). Друго, Текст често одолева класификацији и односи се на неко гранично искуство. Он је на овај начин увек изван *Доксе*,¹ општеприхваћеног мишљења, јавног мњења, он је увек *парадоксалан* (Исто: 183). Треће, текст доживљавамо у односу према знаку. Дело је затворено на означеном (приписали смо му одређени смисао), док Текст „*primenjuje beskonačnu odgodu označenog*”, његово подручје је подручје означитеља (Исто: 183). Затим, текст је плуралан, што не значи да је вишезначан, већ да поседује способност да створи мноштво значења. Барт даље истиче да је дело ухваћено у процес порекла, одређено историјом, као и чињеницом да одговара одређеном аутору. Текст, као што знамо, не зависи од аутора, сваки текст је мрежа цитата без наводника. Дело је, затим, предмет потрошње у нашем потрошачком друштву. Текст се томе опире, Барт подсећа на његову лудичку димензију, на појам игре који му је природен. Барт оваквом аргументацијом припрема терен за једну од кључних констатација, за закључак да: „*Tekst traži da čovek pokuša da ukine (ili u najmanju ruku smanji) udaljenost između pisanja i čitanja*”

¹ Мајкл Моријарти указује на епистемолошку неутемељеност општеприхваћеног мишљења, мњења: „*Doxa* је грчки термин за мишљење који и платонистичка и аристотеловска епистемологија супротстављају истинском знању (*episteme*)” (1991: 111).

(Исто: 185). Текст је за Барта кључна спона, а не медијатор, који ће читање и писање приказати као синониме, јер и читање и писање, као што је Барт показао у својим каснијим есејима, јесу креативни процеси међу којима нема баријера, јесу активни односи према Тексту. На крају ових разматрања Барт експлицитно поставља нови, коначни приступ Тексту, приступ задовољства.

Тело и текст

Барт често користи метафору тела и телесности када говори о самом тексту, али и односу који читалац, субјект, има према њему. Принцип жеље представља непосредовану и непатворену, инстинктивну комуникацију коју Барт прижељкује и коју жели да оправда теоријски. Читаочев удео у тексту постаје све већи, али тај удео није било какав. Да би се заштитио од претераног релативизма и апсурда, Барт истиче незаобилазна ограничења. Већ смо прихватили смрт аутора, али још увек не можемо у целости узурпирати текст. Барт је од самог почетка теоријских спекулација сасвим извесно свестан да, иако се противи академској конзервативности раније критике, ипак читаоцу не може дозволити да сасвим замени аутора, што би представљало *reductio ad absurdum* целокупне историје књижевности и књижевности као такве. Ову методолошку тешкоћу решио је дефинисањем појмова *texte lisible* и *texte scriptible*,² текстова које можемо само читати, које не можемо дописати ни написати, док друга врста представља текстове у којима је читаочев удео значајан и могућ. Прва група односи се на класике, а друга углавном на авангардне текстове. Барт у виртуозној анализи Балзакове новеле „Саразин”, у постструктуралистичком огледу *S/Z* из 1970, дефинише ове појмове. С једне стране имамо оно што се још увек може написати, а с друге оно што више није могуће написати. Барт даје предност ономе што се може написати, јер је сврха књижевности, по његовим речима, „да читалац од потрошача и сам постане онај ко производи”, односно ствара текст (Барт 1976: 10). Текст који можемо написати, „то смо *ми сами док пишемо*”, док су текстови које можемо само читати „производи, а не производња” (Исто: 11). Текст се схвата као простор слободе и стварања.

Овим Бартовим појмовима врло су блиски појмови *текста задовољства* и *текста насладе* које налазимо у *Задовољству у тексту*, огледу написаном 1973. године. Барт ова два појма не супротставља сасвим, јер је настада екстремни вид задовољства: „Текст задовољства [...] потиче из културе, не раскида с њом”, док текст насладе „доводи у стање губитка, изазива nelaгоду

² Моријарти ближе објашњава ове појмове и истиче плуралност као основну врлину текста који је *scriptible*. Текст који је *lisible* није лишен плуралности, али је она ипак ограничена: „Текст који је *читљив (lisible)* може донекле бити плуралан, али је управо његова читљивост последица његове ограничене плуралности: референцијалне нужности, тенденција да обједини у органску целину кодове које га сачињавају; све оне особине које чине добар текст по мишљењу традиционалне критике” (1991: 119).

[...] уздрмава историјске, културне, психолошке слојеве читаоца, чврстину његових укуса, вредности и успомена, и доводи у кризу његов однос према језику” (Барт 2010: 106). Бартов хедонизам подразумева читав спектар пријатности и уживања у тексту: грађанску удобност библиотеке или радне собе, читање класика, као и некадашњи табу, неодолјивост текста насладе. Не треба веровати да су авангардни и савремени текстови обавезно и увек текстови насладе, а да су класици потпуно затворени и непробојни. Барт жели да покаже да велика дела светске књижевности, иако су текстови задовољства, јесу Текст, да неки од њих остављају довољно простора за читаочево креативно садејство. Подразумева се да авангардни текст није обавезно Текст, и да његов смели позив понекад крије недостатак Текста, односно изневерено очекивање потпуног читаочевог садејства.

Видимо да текст насладе, који садржи нескривену сексуалну, оргазмичку конотацију, много интензивније утиче на читаоца, доводи га до кризе, до губитка, и симболично га приближава смрти. То је можда тачка до које Барт жели да доведе чисту, концентрисану моћ Текста. Међутим, читалац, субјект, одолева овој „малој смрти”, како се у француском назива оргазам. У питању је само преображај субјекта који је претходно приморан да напусти сопствену удобност и препусти се Тексту насладе. Текст задовољства је ближи традицији и култури, самим тим и пристојности. Апсолутни текст тек треба да дође. Овде Барт оставља простора за будућност књижевности, за њену непредвидивост, снагу, изненађење.

Често се истиче Бартов хедонистички приступ Тексту, као и принцип жеље, жудње, али се често заборавља њихова теоријска утемељеност за коју се Барт брижљиво постарао. Видљива је и извесна лакоћа с којом Барт изводи аргументацију, природност закључака у овом огледу. Ништа не може спречити тријумфални узвик читаоца, галијејевски, истинољубиви и субверзивни: „Никаква ’теза’ није могућа о задовољству у тексту; једва нека инспекција (интроспекција) која је кратког даха, *Eppure si gaude!* Па ипак, насупрот свему и мимо свега, ја уживам у тексту” (Барт 2010: 121).

У „Теорији Текста” Барт је систематизовао најважнија одређења која му је приписао од краја свог структуралистичког раздобља. Текст јесте део знака, јесте означитељ, али није само то. Барт износи ограничења структуралистичког поимања знака:

Класични знак је затворена celina чија затвореност зауставља значење, sprečava да се не уздрма, да се не podvostruči, или да не luta. Isto се односи на класични текст: он затвара текст као да га lancima veže uz slovo, као да га је lancima prikovao uz označeno (Барт 1986в: 1099).

Прикованост, окованост, речи које упућују на заточеништво, можда и на „тамницу језика”, како је Фредерик Џејмсон назвао своју студију о структурализму и руском формализму. Барт усваја неке од појмова које је увела Јулија Кристева, попут разлике између фенотекста, текста који видимо и читамо, његовог појавног облика, и генотекста,³ кључне делатности, уписивања

³ Генотекст је одраз семиотичког у терминологији Кристеве. У настојању да истакне непатворена обележја субјекта пре ступања у поредак који Лакан назива Симболичким, односно у

исконске димензије предјезичког стадијума, која још није подлегла поретку који Лакан назива Символичким. Текст се, дакле, не може свести на своју појавну димензију, нити може бити само апстрактна схема, већ производ и печат оног што суштински дефинише субјект, односно човека. Барт усваја и појмове пракса означавања, производност, интертекст Јулије Кристеве, као и појам *signifiance*, који је увео лингвиста Емил Бенвенист.

Верујем да систематизација Бартових навода о тексту речито осликава његов прави допринос не само теорији текста већ суштини самог писања, дефинисању правог места књижевности у друштву. С Бартом, ако могу тако да кажем, отпочиње прави живот текста. Текст више није само означитељ који упућује на означено, текст више није само уланчани низ слова или гласова, већ активни потенцијал плуралности на делу. Барт није само ослободио текст, он га је оживео.

Текст је „pravo poprište proizvodnje, gde se sastaju proizvođač i čitalac teksta” (Барт 1986в: 1102). Најкарактеристичније својство текста јесте *signifiance*. *Signifiance* истиче процес, активну производњу и динамику преко које субјект истражује „kako jezik na njega deluje” (Исто: 1103). Преко ове активне разградње и губитка сопствених граница, субјект се приближава искуству текста насладе, и, према Бартовим речима, постаје еротичан. Искуство губитка и близина смрти су, како видимо, предуслов за еротичност.

Бартова најискренија амбиција састојала се у приближавању и готово потпуној синонимији читања и писања. Читаочев удео почео је смрћу аутора, наставио се искуством које је поделио са текстом, искуством задовољства и насладе, пријатности и губитка, сопственог раслојавања и сопствене кризе идентитета. Однос читаоца и текста је реципрочан – читалац дописује или пише Текст, или му он, као што је случај са класицима, причињава задовољство. Текст допушта читаоцу не само да му се приближи већ да активно садејствује с њим. Оваква интеракција је, по мом мишљењу, једна од најважнијих етапа у теоријском разматрању књижевности. Никада текст и читалац нису били у овако присном односу, теоријски утемељеном. Метајезик критике треба полако да нестане: „Neka i sam komentar bude tekst: to je ukratko ono što teorija teksta zahteva”, „više nema kritičara nego ima samo pisaca” (Исто: 1109). Писање постаје потпуно читање: „Potpuno čitanje, u drugu ruku, jeste ono u kojem čitalac nije ništa manje nego čovek koji želi da piše, da se preda erotskoj praksi jezika” (Исто: 1107).

поредак који се повинује законитостима језика, Кристева генотекст супротставља фенотексту. Грејем Ален јасно истиче обележја генотекста: „Генотекст је део неких текстова који се може осетити кроз фенотекст тако што пресеца, нарушава и прекида јасан ток комуникације. Не постоји ниједан текст који може непосредно да пренесе генотекст и моћ Семиотичког, будући да је оно нагон који претходи самом језику” (2004: 118).

ЛИТЕРАТУРА

- Ален 2004: G. Allen, *Roland Barthes*, London–New York: Routledge.
- Барт 1976: R. Barthes, *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil.
- Барт 1979: R. Bart: *Književnost, mitologija, semiologija*, Ivan Čolović (prev.), Beograd: Nolit.
- Барт 1986а: R. Bart: Смрт аутора, у: Мирослав Бекер, *Сувремене књижевне теорије*, Загреб: SNL, 176–180.
- Барт 1986б: R. Bart: Од djela до текста, у: Miroslav Beker: *Suvremene književne teorije*, Zagreb: SNL, 181–186.
- Барт 1986в: Р. Барт: Теорија о тексту, *Republika*, бр. 9–10, 1098–1110.
- Барт 2010: Р. Барт: Задовољство у тексту, у: *Задовољство у тексту & Варијације о писму*, Јовица Аћин (прев.), Београд: Службени гласник, 97–144.
- Моријарти 1991: M. Moriarty, *Roland Barthes*, Stanford: Stanford University Press.

Vesna V. Elez

ROLAND BARTHES: LIBERATING THE TEXT

(Summary)

The essay focuses on the theoretical foundation of Roland Barthes' notion of the text. As a leading French semiologist, Barthes gradually liberates the text from its traditional constraints: he releases the author's firm grip on its meaning and interpretation, introduces the principle of pleasure and distinguishes between work and text. The posterity can now fully recognize his ground-breaking ideas which made writing a crucial aesthetic experience.

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЖАНРОВСКА ПРЕПЛИТАЊА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ – КОГНИТИВНОНАРАТОЛОШКИ УГАО

У раду се разматра феномен жанровских интерференција из методолошког аспекта когнитивне наратологије. Схватање жанра као когнитивног стила претпоставља вишеструке интерпретативне оквире који се активирају у процесу разумевања наратива. На примеру прве збирке прича Горана Петровића, *Савети за лакши живот*, анализира се рецепцијски потенцијал два типа текста: куварских рецепата и кратке приче. Концепт „фикције” се на тај начин сагледава као рецепцијски учинак, при чему се грађењу заплета, статусу јунака, позицији читаоца и генеричким својствима текста приступа као динамичким феноменима, подложним мултипликацијама. Постмодернистичка конвенција (само)разградње приче се притом тумачи не као чинилац наративне дезинтеграције, већ као симптом самог наративног потенцијала, значајног за процес урањања у свет приче.

Кључне речи: когнитивна наратологија, нефикционални жанр, фрагментарни роман, наративни потенцијал, урањање.

I

Пред нама су два рецепта за припрему кафе:

1.

Српска кафа кува се на овај начин: цезву, искључиво за кафу, напунити чистом водом, па је ставити на штедњак или метнути у жар. Чекати да вода проври, метнути потребну количину шећера, па оставити да вода са шећером добро проври. Од провреле воде одвојити мало у шољицу, затим у воду у цезви ставити кафу, оставити да кафа прокључа један кључ, налити је оном одвојеном топлом водом, поклопити и оставити највише пола минута да се кафа слегне. У сваку шољицу кашичицом сипати помало пене, а затим одмах сипати и кафу, па је служити. Кафа која се служи не сме бити ни млака, ни хладна, ни преслатка, ни сувише јака, ни сувише слаба. Најбоље је држати се ове мере: на једну особу ставити у цезву шољицу и по воде, 1 коцку шећера и 1 кашичицу кафе (Марковић 1965: 73).

* snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

2.

Претходна напомена

Рецепт

За једну кафу потребно је следеће: децилитар воде, по вољи шећера, кашичица до две кафе.

Воду сипати у металну посуду, зашећерити и пустити да проври. После првог кључа скинути са ватре, па тада додати и кафу. Промешати и поново вратити док не избије још један кључ. Сипати у одговарајући број шољица, зависно од тога колико сте кафе скували.

Служити сасвим вруће. Прво пирити, затим пити у малим гутљајима. Правити задовољан израз лица. Отворити овај роман и почети са читањем (Петровић 2003: 11).

Лишени контекста, рецепти су нечитљиви у погледу њиховог фикционалног и естетског потенцијала, али се могу одредити као дискурзивни тип. Реч је о примарно процедуралном дискурсу, са елементима наратива.

Када се реферише на контекст, и правац рецепције се мења: оквири интерпретације задужени за онај процес који Џонатан Калер назива натурализацијом почињу да позиционирају дати текст унутар постојећих когнитивних складишта. На тај начин Патин рецепт за српску кафу остаје само један у низу из чувеног Кувара, док се други рецепт преображава у кратку причу, односно фикционални текст. Наравно, хипотетичка променљивост контекста преозначила би управо на обрнути начин природу ових текстова.

Шта је сврха ове паралеле, или, зашто се жанровским иновацијама у савременој српској књижевности приступа издалека и изокола, ван утабане стазе књижевнокритичког (позитивна оцена), књижевноисторијског (значај иновације) и књижевнотеоријског (интертекстуалност, жанровска хетерогеност) сагледавања?

II

Намера нам је да применом когнитивноратолошког метода покушамо да једну делом већ прочитану књижевну појаву сагледамо на другачији начин не бисмо ли дошли до увида у међужанровске или трансжанровске релације, као и у природу текста који из њих происходи.

У том погледу важно нам је теоријско полазиште које се тиче когнитивних оквира интерпретације схваћених у смислу елаборисаном у радовима Ирвина Гофмана, Чарлса Филмора и у новије време, Вернера Волфа. Нећемо детаљније овде износити њихове теоријске доприносе,¹ довољно је да укажемо још једном на кључне ставове:

- Оквири су културно формирани метаконцепти, од којих већина поседује извесну стабилност, чак и ако се модификовани или нови оквири

¹ У српским научним круговима когнитивни концепт оквира предочен је (а у неколико радова и примењен у анализи конкретних књижевних артефаката) у текстовима који су објављени у новије време. Види: Вучићевић 2015, Милутиновић 2015, Мацура 2015, Вуловић 2016, Стојиљковић 2015, Милосављевић Милић 2015. и 2016.

могу појавити у одређеним околностима. Као такви, оквири утичу на процес уоквиравања.

- Основна функција оквира јесте да омогући и да усмерава тумачење.
- Уоквиравање се дефинише као кодирање апстрактних когнитивних оквира који у непосредном контексту добијају интерпретативну функцију (Волф 2006).

Дакле, наша почетна хипотеза је да се иновативни и жанровски капацитет и алтеритет савремене прозе не може објаснити изван концепта когнитивних оквира, те да се привилеговани или неизбежни феномен интертекстуалности не може затворити унутар текстоцентричних граница.

III

Књига Горана Петровића *Савети за лакши живот* је његова прва објављена збирка прозе, из 1989. године. Њено жанровско одређење је маскирано и засновано на „обмани” већ од првог оквира – наслова.² Други, експлицитни текстуални оквир – поднаслов, доноси делимично разрешење јер најављује „Роман уз кафу”.³ Овај гранични оквирни маркер који, да се послужимо Гофмановом синтагмом, нуди „кључеве за тумачење”, преко генеричке (жанровске) ознаке указује на својство фикционалности текста. Дакле, уговор са фикцијом и са једним њеним жанром је на овом месту недвосмислено закључен а његов имерзивни потенцијал покренут. Паратекстуално диригована (исту функцију имао би и наслов *Велики народни кувар*), наша претпоставка о фикционалној природи текста битно предодређује и наше интерпретативне стратегије.

Полазећи од става да се фикција као генеричка ознака мора разлучити од фикционалности као својства дискурса, Џејмс Фелан, Ричард Волш и Хенрик Сков Нилсен, унутар реторички оријентисане теорије,⁴ фикционалности приступају као скаларном феномену који почива на интерпретативној претпоставци о комуникативној интенцији пошиљаоца. Отуд је боље поћи од културног контекста фикције него од логичке или онтолошке природе фикционалног текста. Притом, ако прихватимо и њихов став да се поменуто својство повезује са човековом способношћу имагинације,⁵ онда се морамо

² Додуше, питање когнитивног првенства иницијалног контекстуалног оквира остаје отворено или нерешено, јер то може бити и наслов, али и име писца на корици књиге, које, такође, активира предзнања и усмерава очекивања. Уколико ови циљани знаци вођења изостану, наћи ћемо се у ситуацији у којој је био онај читалац који је својевремено Павићев роман *Хазарски речник* тражио међу лексикографским речничким публикацијама.

³ Џ. Фелан, Х. С. Нилсен и Р. Волш истичу генеричку ознаку као један од начина да се укине на фикционалност као својство (Нилсен и др. 2015).

⁴ Реч је о студији *Десет теза о фикционалности*. За поменуте ауторе реторика фикционалности почива на комуникативној интенцији пошиљаоца и примаоца (Нилсен и др. 2015: 64).

⁵ Теза кореспондира са концептом фикције као лудичког феномена, који заступа, између осталих, Жан Мари Шефер.

сложити и са тврдњом да се фикционалност може перципирати и изван фикционалних жанрова (као у нашем примеру рецепта, чему ћемо се касније вратити), те да ће на концепт „глобалне и локалне фикционалности”⁶ примарно утицати когнитивни оквири различитог порекла.⁷

Да није реч о тек препознатљивом метафоричном маневру у наслову Петровићеве збирке потврђује унутрашњи текст, односно начин на који је организован.

Реч је о низу кратких прозних целина од којих свака има свој наслов, организованих тако да експлицитно противрече канонизованим литерарним наративним врстама. Уместо очекиваног „романеског”, оне опонашају процедурални или инструктивни тип дискурса не испуњавајући притом у потпуности и све прагматичке услове овог дискурса.

Погледајмо укратко карактеристике процедуралног дискурса, за чије се најчешће примере у литератури наводи рецепт за припрему јела и туристички водич.

1. Његово основно својство је искуствена иконичност (нека врста изоморфизма између текста и нашег доживљаја света), услед чега су експлицитни маркери темпоралности непотребни (Виртанен 1992: 188).
2. Док је у наративном дискурсу присутно завршено време, у процедуралном тексту је пројектовано време.
3. Одликује се јаком контекстуалном зависношћу (Виртанен 1992: 200), а акције, било да је реч о инструкцијама или упутствима, блиско су повезане са ланцем збивања у широком распону.
4. Тек овај опис редоследа акција заједно чине макродогађај (Виртанен 1992: 202).
5. Покаткад нуди алтернативне процедуре у зависности од очекивања и намере корисника, али избор је лимитиран претходним корацима или секвенцама збивања.
6. У процедуралном дискурсу нагласак је на оном шта се ради, а не на оном ко то ради (*обезличавање*), што је супротно наративном типу дискурса.
7. Глобална интенција предодређује ментално креирање плана акције.
8. Различите су импликације субјекта исказа – нпр. надређенији је ауторитет у упутству за вожњу него за коришћење компјутера, или у односу на оног ко подучава, као у куварима.
9. Широки је распон процедуралног текста (Ауладомар и др. 2006: 13).⁸

⁶ „Узајамни однос између фикције и нефикције можемо објаснити преко категорија глобалне и локалне фикционалности. Глобална фикција може садржати нефикционалне делове, као што и глобална нефикција може имати фикционалне сегменте. На тај начин нефикционалност може бити својство које је подређено фикционалним циљевима и обрнуто” (Нилсен и др. 2015: 67).

⁷ „Ниједна формална техника нити друго текстуално својство не могу сами по себи бити неопходан или довољан услов за идентификацију фикционалног дискурса” (Нилсен и др. 2015: 66).

⁸ Овим својством се може објаснити и његов наративни и жанровски потенцијал.

10. Интерактивност је важна одлика процедуралног дискурса (Ауладомар и др. 2006: 18); то је тип текста који комуницира, подучава, оправдава, објашњава, брани, забрањује, упозорава, стимулише, вреднује.
11. Аутор процедуралног дискурса мора водити рачуна о когнитивној и епистемичкој димензији текста у односу на примаоце и имати на уму њихова знања, очекивања, претпоставке, способности, склоности...
12. Процедурални текст мора бити кохерентан, без контрадикција и недоумица (Ауладомар и др. 2006: 18).

Преузимајући форму рецепта (односно, једног типа процедуралног дискурса), Петровић посеже за једном од уобичајених савремених приповедачких стратегија која се односи на прерушавање (поигравање) жанровима, чиме се неминовно активирају различите интертекстуалне релације.⁹ Уз то, овде није реч о преплитању *књижевних* жанрова, већ о „употреби” оног типа текста чија примарна функција није естетска. Зашто бисмо онда овај текст одредили као кратки роман фрагментарне структуре, а не као збирку рецепата или практичних водича, упутстава за свакодневну употребу? Другим речима, о чему, заправо, говоримо када анализирамо феномен интертекстуалности у контексту жанрова?

Вратимо се још једном на пример цитираног „рецепта” за кафу којим почиње Петровићева књига.

Није тешко уочити место на коме долази до девијације процедуралног дискурса који је најављен у поднаслову: то је претпоследња реченица – „Правити задовољан израз лица”. Диригована емоционална реакција доводи истовремено до персонализације и фикционализације јунака, који је до тада био метонимична замена било ког безличног или анонимног потенцијалног конзумента или реализатора упутстава. С обзиром на то да овде почиње и разилажење потенцијалног адресата (корисника) и јунака, аутор је принуђен да обезличену културну конструкцију ауторитета¹⁰ замени препознатљивом метатекстуалном конвенцијом фикције. Зато следећа реченица, којом се „псеудорецепт” завршава, гласи: „Отворити овај роман и почети са читањем...”¹¹

⁹ У до сада најобимнијој студији посвећеној Петровићевој прози, ауторка Јана Алексић истиче да је приликом њеног тумачења неопходан методолошки плурализам, додајући да је „исходишна тачка Петровићевог поетичког концепта и приповедни фокус у готово свим његовим романима и неколиким приповеткама откривање и легитимисање онтолошког статуса приче” (Алексић 2013: 12).

¹⁰ Овде би требало направити дигресију и вратити се поређењу са Патиним куваром. Те давне 1965. године, када је изашло његово шесто издање, већина рецепата имала је метонимски конкретизованог јунака, који је био истовремено и читалац и потенцијални реализатор упутства. Речено савременим наратолошким речником, наративна и ауторска публика виђени су у савршеном садејству у лику „домаћице” или „домаћица”. Културна конструкција ове фигуре, на чему се овде нећемо задржавати, могла би бити данас делимични *кривац* за разилажење два типа публике у савременој рецепцији. Није згорег рећи да управо на том феномену разилажења почива фикционална природа текста.

¹¹ Искоришћен је, притом, поменути потенцијал интерактивности, односно учешћа адресата у свету приче.

Тако је италикалвиновска чаробна формула пренела читаоца (првобитно виђеног као конзумента и актера)¹², у свет наратива чије су се контуре почеле оцртавати на позадини или у пресецима активираних когнитивних оквира, како текстуалних (рецепт), тако и уопштено искуствених. Свет приче који се помаља још увек је више изван текста него што је у њему, или би можда тачније било рећи, још увек долази као ехо других текстова (вербалних и оних метафоричних, искуствених), који овом конкретном претходе.

То није необично за почетак текста. Напротив. Јер, несумњиво је да ће ослањање на постојеће когнитивне залихе бити упадљивије уколико је степен имплицитности наративне информације већи, како би се и на тај начин ублажио отпор модификацији постојећих оквира.

Дакле, као што ће онај ко припрема храну, док прати строга упутства, лако премостити и „места неодређености” у тексту,¹³ тако ће се и Петровићев читалац сусрести са аутором у свету где је припрема српске или домаће кафе блиско искуство које се може поделити. А захваљујући металепси из последње реченице, исти ће са лакоћом премостити онтолошке границе фикције и стварности и постати онај, из каснијих Петровићевих дела, добро познати путник кроз паралелне стварности.

Постмодернистичка склоност ка металепси захвата убрзо и ауторску фигуру. После првог поглавља („Како водити разговор уз кафу”), следи поглавље под насловом: „Како написати савет за вођење разговора уз кафу”:

Сести за сто. Узети папир и оловку. Усредсредити се. На нечије куцање одговорити са „да”. Подићи главу и видети да у собу улази ваша сестра са писмом у рукама. Сетити се да сте све ово већ једном доживели. Савет за „разговор” преписати из сећања.

Очито је да овде долази до мултипликације транссветовних идентитета јунака, читаоца и аутора који асоцира на познати *mise an abyme* ефекат. Тако су већ на самом почетку овог микроромана три класичне инстанце књижевног текста изгубиле „подразумевану” идентитетску и онтолошку разлику, а границе међу њима постале порозне и пропустљиве, као и између других опозитних појмова: фикције и стварности, приче и упутства, задовољства и употребе. Чини се да је Петровић рачунао на оне потенцијале инструктивног или процедуралног текста (као што су интерактивност и обезличеност субјеката), који могу изазвати поменуте учинке.

¹² Ова удвојена и амбивалентна позиција читаоца инструктивног текста отворила је широке могућности за интерактивност наратива и читаоца.

¹³ Ради се о односу такозване глобалне и локалне кохеренције дискурса на које указује Џ. Хобс (1990: 50). У рецепту је важно рећи колико комада јаја или грама шећера, али не и где се ти састојци купују (уколико није реч о посебном бренду), не и како стићи до продавнице, узети са полице, ставити у корпу итд., све оно што већ подразумева такозвана схема набавке хране. Ипак, у старијим куварима, какав је онај Спасеније Пате Марковић, може се срести и таква, привидно редувантна информација, која не ремети прецизност и редослед корака, каква је ова на почетку рецепта за надевену телећу плећку: „Замолити месара да из плећке младог телета извади кост, а месо растањити у што већи комад” (Марковић 1965: 264).

IV

Различити наративни фрагменти који следе након оквирног рецепта, а који творе лабаву романескну структуру, обликовани су наизменичним смењивањем инструктивног и аргументативног дискурса. На то указују и сами поднаслови, нпр. „Како водити разговор уз кафу”, „Како чинити уобичајене ствари”, „Како се понашати приликом застакљивања месечине”, „Како се држати за руке а не потонути”, „Како постати Трнова Ружица”, „О смрти”, „Које су склоности савременог човека”.

Наративна линија настаје из мотивског уланчавања (што одговара препознатљивим релацијама међу секвенцама процедуралног текста: паралелни, конкурентски, условни односи), а линеарни хронолошки ток доследно прати пројектовано време. Због тога се цео наратив претвара у хипотетичку причу, атемпоралну¹⁴ нереализовану могућност, која би, међутим, могла постати и нечији (било чији, свачији) актуелни или стварни живот, када би се упутство реализовало.¹⁵

Навешћемо још два примера, из књижевног и процедуралног текста, како бисмо скренули пажњу на паралелу између метонимијских ликова анонимног адресата и привидно обезличеног гласа пошилаоца, оног фукоовског, већ настањеног у дискурсу.

КУВАР:

Уживање је и за око и за укус лепа округла лопта, румена и шупља, коју зовемо крофном. У извесним приликама крофна је скоро обавезно послужење за столом. Само треба одмах напоменути: потребно је пажње и стрпљења ако хоћете да добијете лепу крофну (Марковић 1965: 516).

ПЕТРОВИЋ:

Како пушити цигарете у друштву

Полако, одмереним покретима руке. Дим испуштати замишљено и тобоже незаинтересовано правити колутове. Обавезно ћутати. Ако вас ко шта и упита, одвратити гестом руке, али не махати превише јер је то простачки, а кварите и колутове од дима. Цигарету угасите енергично. Честитања и цвеће од присутних примити достојанствено.

Тематска фрагментација, редуција фабуларних линија, некомпатибилност слика или сцена, на једној страни и неименовани, хипотетички учесник (јунак који дела и доживљава), на другој страни, покрећу наративни замајак све интензивније утичући на нашу концептуализацију светова приче који се усложњавају, гранају и богате, или, речено језиком Ј. Долежела, „засићују”. Илустроваћемо то цитирањем десетог поглавља: „Шта се убраја у невероватне доживљаје”:

У невероватне доживљаје се убраја: видети сову са крзном, заборавити развод родитеља, сликати сан, заљубити се, пронаћи човека рибу и човека птицу, открити центар воде, причати преко телефона, погледом премостити улицу, седети у асени, застаклити

¹⁴ О временским аспектима виртуелног наратива в. Милосављевић Милић 2016: 91.

¹⁵ Индикативна је у том погледу честа употреба кондиционала и модалних израза: „Уколико се нађете у оваквој ситуацији” и „Може се догодити”.

месечину, опустити се, водити љубав ујутру, писати музику, родити се два или више пута, умрети, шетати се viseћим мостом, имати механичку лутку, брати кајсије, фотографисати се у мексичком оделу, спречити мозак да заборавља, трезнити се, киснути, одгајати печурке велике као кућа, имати способност претварања у биље и слично.

Поменути поетичким поступцима, који онемогућавају креацију кохерентне приче, треба придружити и необичан спој различитих стилских регистара, као што су инструктивни, експликативни и лирски, а који је иначе карактеристичан за савремену поезију.¹⁶ Прерушавање једног типа говора неким другим, од њега тако различитим, активира истовремено вишеструке интерпретативне оквири, што резултира стварањем интегративних концептуалних (когнитивних) схема, овде схваћених у смислу теорије Жила Фоконијеа и Марка Тарнера. Иако је несумњиво постојање односа субординације између ових оквири, са приматом оквири фикционалности, као и генеричких оквири, не може се порећи да управо на модификацији очекиваног предзнања настаје литерарни ефекат Петровићеве прозе. Читамо рецепт, упутство или савет, али свесни оног лудичког „као да” префикса, очекујемо притом њихов естетски еквивалент.

И ту се можда крије кључно питање: колико ова генеричка мимикрија доприноси естетској вредности текста? Другим речима, у каквој су релацији оквири метакоцепти, својство фикционалности и вредност књижевности? Савремене, когнитивнонаратолошке теорије донекле заобилазе аксиолошке аспекте текста. Ако се вратимо Петровићевом роману, можемо говорити о занимљивом првенцу након кога су дошла озбиљнија и боља прозна дела.

Можда је ипак лакше вратити се прототексту романа, рецепту као не-литерарном жанру чији степен наративности указује на његово приближавање фикцији.¹⁷ Преузимајући другачији, књижевности страни тип дискурса, Петровић се није упуштао у сложенији дијалог са његовим конвенцијама. Уместо тога, као што смо већ истакли, опонашао је његов парадигматичан, ненаративни образац, али, слутећи притом да се у сенци таквог обрасца крије могућа, пригушена прича која се може актуелизовати.

Могуће је отуд да је писац читао реверзибилно рецепт преко књижевности? Уосталом, и не треба много труда да се наиђе на причу тамо где се она не очекује, или макар на њен почетак:

Често се дешава домаћицама да им у зимско доба нестане слатка које су лети и у јесен припремале. И тада се прелази на наранчу или, како се често каже, поморанцу (Марковић 1965: 605).

У зависности од тога какав ћете сиже даље замислити, настаће и разлике међу овим могућим наративима. Наслов изаберите сами, али можете преузети и готово решење: *Слатко од поморанце*. Несумњиво, контекстуални оквири су већ активирани.

¹⁶ Уп. запажање Х. Фридриха о „многогласју” и дисонанци као својствима модерне лирике, која се огледају у споју неразумљивости и фасцинантности (Фридрих 2003: 13).

¹⁷ За Ц. Хобса управо је спој наратива и фикције оно што даје најјачу снагу књижевности (Хобс 1990: 50).

ЛИТЕРАТУРА

- Ауладомар и др. 2006: F. Aouladomar, L. Amgoud, P. Saint-Dizier, *On Argumentation in Procedural Texts*, Schedae, No. 2, 13–22.
- Ауладомар, Сен-Дизјер: F. Aouladomar, P. Saint-Dizier, Towards Generating Procedural Texts: an exploration of their rhetorical and argumentative structure, <https://www.irit.fr/~Patrick.Saint-Dizier/publi.../EWNLG05.pd>. 16. 11. 2016.
- Алексић 2013: J. Алексић, *Опседнута прича – поетика романа Горана Петровића*, Службени гласник, Београд.
- Виртанен 1992: T. Virtanen, Temporal Adverbials in Text Structuring: On Temporal Text Strategy, у: *Nordic Research on Text and Discourse*, 185–197.
- Вукићевић 2015: Д. Вукићевић, Смешан крај или Крај смешног краја, *Књижевна историја*, XLVII/155, Београд, 25–40.
- Вуловић 2016: J. В. Вуловић, „Нове Јелене Димитријевић”, један почетак и три краја (Примена наратолошке теорије оквира), *Philologia Mediana*, Год. VIII, бр. 8.
- Волф 2006: Werner Wolf, Frames, *Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. Werner Wolf and Walter Bernhart, Rodopi: Amsterdam – New York.
- Гофман 1974: Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press.
- Марковић 1965: С. П. Марковић, *Велики народни кувар*, Београд: Народна књига.
- Мацура 2015: С. Мацура, Функција виртуелног наратива у роману „Осма офанзива” Бранка Ћопића, у: А. Вранеш (ур.), *Бранко Ћопић*, Вишеград: Андрићев институт, 99–122.
- Милосављевић Милић 2015: С. Милосављевић Милић, Когнитивна наратологија, *Књижевна историја*, XLVII, 155, 11–23.
- Милосављевић Милић 2016: S. Milosavljević Milić, *Virtualni narativ – ogledi iz kognitivne naratologije*, Novi Sad – Sremski Karlovci, Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Filozofski fakultet.
- Милутиновић 2015: Д. Милутиновић, Оквири у когнитивној наратологији, *Књижевна историја*, XLVII, 156, 63–79.
- Нилсен и др. 2015: H. S. Nielsen, J. Phelan and R. Walsh, Ten Theses about Fictionality, *Narrative* Vol 23, No 1, January 61–73.
- Петровић 2003: Г. Петровић, *Све што знам о времену*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Стојиљковић 2015: И. Ђ. Стојиљковић, Когнитивни преокрети у читању, *Зборник Матице Српске за књижевност и језик*, књ. LXIII, св. 2, 553–562.
- Филмор 2014: Ч. Филмор, Семантика оквира, у: К. Расулић, Д. Кликовац (ур.), *Језик и сазнање*, Београд; Филолошки факултет, 73–105.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови.
- Хобс 1990: J. Hobbs, *Literature and Cognition*. Stanford, California: Center for the Study of Language and Information.
- Шефер 2001: Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija*, (prev. V. Kapor, B. Rakić), Novi Sad: Svetovi.

Snežana M. Milosavljević Milić

INTERTWINING OF GENRES IN THE CONTEMPORARY SERBIAN LITERATURE –
A COGNITIVE NARRATOLOGY APPROACH

(Summary)

In this paper we consider the phenomenon of intertwining of genres from the perspective of Cognitive Narratology. Approach to genre as a cognitive style demands the whole plethora of frameworks that is in the process of narrative comprehension activated. Dealing with the first published book by Goran Petrović, *Advices for an easier life*, as a case study, we analyse the reception's potential regarding two text types: the recipe and the short story. In this way the notion of fiction is conceptualised as the outcome of reading, whereby the plotness, the character, the reader's position and the generic performances are considered as dynamic phenomena that are prone to multiplications. Therefore, the literary convention in the post-modern prose related to self-destroying of the story is interpreted as a symptom of the very narrativity, which is important for the reader's immersion, yet not as the fact of the narrative desintegration.

Дејан Д. МИЛУТИНОВИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ОКВИРИ *ОСАМЕ*

У раду се применом теорије концептуалног стапања и коришћењем оквира (и сценарија) као аналитичких инструмената указује на (поједине) интерпретативне оквире романа Владимира Кецмановића *Осама*, нарочито у погледу односа према роману *Топ је био врео*. Оба романа посматрају се узимајући у обзир иницијалне, медијалне и финалне оквире који их одређују и истичу се њихове сличности и разлике у том смислу. Спроведена анализа показује да је *Осама* уоквирена фројдовским/психоаналитичким, а *Топ* антидиповским метаконцептом.

Кључне речи: интерпретација, когниција, иницијални, медијални, финални оквири, концептуално стапање, дискурс, свет приче, домени.

Увод

Владимир Кецмановић представља предводника млађе генерације писаца у српској књижевности. Његови романи наилазе на позитиван одзив код публике, док их критика прихвата у екстремно супротстављеним оквирима – или их велича као изузетне, или их доводи у питање узимајући у обзир неке ванлитерарне критеријуме. Чувена је полемика која се водила поводом Кецмановићевог романа *Топ је био врео*. Све је почело у локалном листу *Панчевац* и на крају резултовало округлим столом „Књижевност и рат”, на коме су писци са простора бивше Југославије изнели своје ставове о наведеном проблему. Транскрипт са овог окупљања објављен је у културном додатку *Политике* (2009).

Они који су оспоравали Кецмановићев роман *Топ је био врео* (нпр. Златоје Мартинов, уредник *Републике*, Предраг Петровић, критичар *Политике* и Владимир Арсенијевић) наступали су са позиције политички коректног приступа истичући „многе” мањкавости *Тона*, посебно у национално-идео-

* dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

лошком домену. Али, 2015. године Владимир Кеџмановић је објавио роман *Осама*, за који је добио и Андрићеву награду, и којим је анулирао све замерке везане за своју, наводну, шовинистичку оријентацију.

У овом раду ћемо, применом теорије концептуалног стапања, тј. коришћењем оквира (и сценарија) као аналитичких инструмената, указати на (поједине) интерпретативне оквире *Осаме*. Циљ нам је да истакнемо концепте преко којих овај роман (може да) се разуме, посебно у односу према *Топу*.

Како смо о теорији концептуалног стапања и оквирима (тј. сценаријима) у когнитивној наратологији већ више пута писали (в. Милутиновић 2015: 63–68), навешћемо само оне ставове који су битни за нашу анализу. Дакле, оквири (и сценарија) представљају елементарне концепте посредством којих когнитивна наратологија и, уопште, когнитивне науке системски проучавају, описују и објашњавају део когниције који се назива наративним.

Оквири представљају спознајне представе на основу којих се разумевају сценарија, односно догађајни низови света приче. Другим речима, оквири су изразито контекстуални феномени који се тичу како универзума дискурса илокутора тако и самог света приче (јер се изграђују на основу „одвијања” приче). Насупрот њима, сценарији су изразито текстуалне категорије, догађајне конкретизације датих оквира (спознајних представа) у свету приче (Милутиновић 2015: 66).

Пошто се оквири везују за постојеће спознајне представе које предређују рецепцију, али се истовремено и активирају током и у зависности од рецепције сегмената приче, тј. проверавају и коначно успостављају након окончања приче, о њима се може говорити као о иницијалним, медијалним и финалним.

Когнитивна „обрада” наведених оквира реализује се у процесу концептуалног (појмовног) стапања. То, заправо, значи да се информације из два или више менталних простора спајају, градећи нови ментални простор. Јако је битно истаћи да тај нови ментални простор не представља само унију елемената два улазна простора, већ садржи и нове структуре које у претходним просторима нису постојале.¹¹

Иницијални оквири

Иницијални оквири јесу предубеђења са којима креће рецепција. С обзиром на то да је Кеџмановићев роман *Топ је био врео* изазвао пуно полемика у јавности, почетно разумевање *Осаме* уоквирено је овим контекстом.²²

¹ “The blended space would become not a fantastic combination but rather a new and wider category. It would ultimately subsume the original input spaces” (Тарнер 1996: 93–94).

² Овај наш став имплицира позицију идеалног читаоца, из које се врши прихватање конкретног романа. Међутим, питање је – како би то чинио читалац који није упознат са наведеним контекстом? Одговор је да теорија о когнитивним оквирима истиче неминовну повезаност разумевања и контекста, схваћеног као вантекстуални културално-ментални простор, који условљава

Оба романа баве се ратом у бившој Југославији. Али, начин на који то чине, другим речима, позиција коју рат заузима у *Тону* и *Осами*, различита је, што условљава и другачије разумевање ових текстова.

У *Тону* рат представља примарни оквир посредством кога се врши не само рецепција романа већ и његова конструкција. Свет приче овог текста и његово предочавање (сценарија) одређени су наведеним оквиром, с обзиром на то да је *Тон* реализован као извештај (о) свести (*mind report*) једанаестогодишњег српског дечака који приказује страдање себе и своје породице, али и јунака и њихових породица других националности, током једне године гранатирања Сарајева.

Осама потпуно другачије „третира” рат. Пре свега, није више реч о примарном когнитивном оквиру рецепције и конструкције. То је најучљивије у чињеници да је тек једна трећина романа везана за непосредне приказе ратних дешавања. Преостале две трећине тичу се оквира тзв. стварносне,³ односно исељеничке прозе,⁴ о чему ће више бити речи у одељку посвећеном медијалним оквирима. Тачније, ратни сценарији уоквирени су овим двама „трећинама” што је приметно и у чињеници да је *Осама* реализована посредством прстенасте композиције.⁵

Овакво померање у односу према рату учљиво је већ у мотоу који отвара *Осаму*: „Како ли даљина свему дадне љепоту” (Скендер Куленовић). Њиме су алудирани две битне карактеристике романа. Једна се тиче оквира већ поменуте исељеничке прозе, пре свега носталгије и идеализације: *даљина–лепота*.⁶ Друга је везана за дискурс, тј. бошњачки дијалект којим је роман испричан: *дадне*.

и у коме се одвија процес разумевања. У том смислу, сваки читалац који поседује компетенције схватања уметничког текста, тачније дискурса, јесте идеални читалац, дакле илокутор.

³ Појављивање стварносне прозе у српској књижевности везује се за шездесете године 20. века и збирку прича *Ђаволи долазе* (1955) Миодрага Булатовића (Јермић 1972), односно за приповетку „Гост” (1961) Драгослава Михајловића (Милановић 2008). Јован Деретић (1990) наводи и стваралаштво Антонија Исаковића као оно које је утицало на уобличавање „прозе новог стила” или „обновљеног реализма”. Основна обележја стварносне прозе јесу интересовање за регионалну (провинцијску) тематику, за карактеристичну фабулу и локалну анегдоту, за свет друштвене периферије и подземља, за ружно и ниско.

⁴ Исељеничка проза настаје на траговима *jeans-прозе*, која се јавља седамдесетих и осамдесетих година прошлог века као супротност провинцијским темама и реалистичком приповедању стварносне прозе. До посебног изражаја долази деведесетих година услед емиграција проузрокованих ратом. Препознатљиве одлике исељеничке прозе јесу: урбана тематика, приказ живота „наших” људи у иностранству (светским метрополама), тежња ка сажимању, фрагментизација, отвореност за утицаје свих медија, од филма до рокенрола.

⁵ Подсећамо да *Тон* има темпорално-асоцијативну композицију. Значајно је да и сам тип композиције може да активира одређене домене рецепције. То је нарочито битно за *Осаму* која се, како по својој прстенастој композицији, тако и по приповедачу, припаднику муслиманског света и културе, може повезати са чувеним древним арапским зборником прича *Хиљаду и једна ноћ*. Јер, Кеџмановићев роман предочен је као низ приповедачевих (тачније Пишчевих, како је именован приповедач у роману) прича испричаних аутору током његовог боравка у Америци, што, макар оквирно, алудира и на Шехерезаду.

⁶ *Даљина* у овом контексту не мора да се схвати једино као просторна одредница, већ и као она која истовремено означава и временску дистанцу, с обзиром на то да је Писац старац који се сећа догађаја из свог пређашњег живота. Нама је посебно ефектна могућност схватања ове просторне одреднице и као временске. Оквирни простор и време романа везани су за САД и садашњи тренутак, те се временско-просторни смисао *даљине* може повезати са енглеским *there*,

Наведене разлике између иницијалних оквира два романа још више су истакнуте и њиховим насловима. *Топ је био врео* указује на рат као доминантну тему (феномен), док је у случају *Осама* ствар нешто сложенија. Наиме, насловна одредница представља хомоним, јер се може схватити и као ознака усамљености, али и име, односно надимак јунака романа Бајазита (Баје), који је он добио по злогласном терористи Осами бин Ладену. Иако је „отварање” романа у вези са првим смислом,⁷ повезивање са Бин Ладеном постаје значајно за сценарија света приче, тј. идентификацију Баје и Бин Ладена. Али, оно што је битно и веома ефектно јесте то да се смисао усамљености не губи у том случају, напротив, он се појачава приказивањем судбине поменутог јунака.

За хомониме је карактеристично то да се њихов конкретан смисао, уколико није обележен у дискурсу (нпр. акцентом), добија у контексту (исказа) и да не долази до спајања са другим смисловима које тај облик конотира. Али, Кеџмановић је својом насловном одредницом успео нешто потпуно другачије, пошто су два смисла непрестано присутна и не могу се искључити из разумевања.

У теорији концептуалног стапања ово представља изузетно занимљив случај, јер се поставља питање – да ли насловну одредницу, осаму, треба схватити као метонимију (везу са Осаминим – Бајиним и Бин Ладеновим – последњим годинама живота), или је пак Баја/Осама бин Ладен метафора усамљености? Нама је ова апорија заправо показатељ оног неухватљивог у уметности речи – естетског.

Наведена двосмисленост присутна у наслову романа пренесена је и на сам свет приче, нарочито у погледу његових актера. У смислу покретача, носиоца или онога ко трпи радњу, Баја/Осама није главни јунак романа, чак није ни један од активнијих споредних јунака (какви су, нпр. Мехо и Амир, или Хасан). А ипак, роман је именован по њему.⁸ Тиме Кеџмановић јасно истиче да је приказ Бајине судбине значајан не толико за сценарија саме приче, колико за семантику романа у целини (медијалне и финалне оквира). Штавише, Баја је окидач који уводи један од врло битних контекста за разумевање романа, онај везан за *Проклету авлију* Иве Андрића.

које, такође, може означавати обе димензије. Индикативно је и то да, у литерарном дискурсу, *there* временски смисао добија у формули *there once* којом започињу бајке.

⁷ „Hoću pričať o nečem za ša, garant, čuo nisi.

O malom Bajazdu.

Baji.

Baji Osami” (Кеџмановић 2015: 21).

⁸ Сличан поступак насловљавања приметан је и у чувеном Балзаковом роману који је своје име добио не по главном јунаку, Ежену де Растињаку, већ по чича Горију. Навођење овог текста није нимало случајно, јер је, као што ћемо видети, реалистички дискурс битан оквир за разумевање *Осама*.

Медијални оквири – свет приче⁹

Медијални су они оквири који се успостављају „одмотавањем” догађаја у причи. *Осама* је реализована преко прстенасте композиције. Оквирну причу представља приказ говорне ситуације у којој се конструише (приповеда) свет приче, а унутрашња прича јесте акционо језгро романа. Очекивано, оквирна и унутрашња прича представљају два засебна света, односно одређене су различитим контекстима, дистанциране у погледу хронотопа и другачије по питању динамике, тј. одсуства/присуства догађајних низова. Оно што их, ипак, повезује, јесте Писац, приповедач оквирне и јунак-сведок унутрашњих прича. Међутим, без обзира на то што се ради о једном лику, он је другачије одређен у оквиру, тј. у унутрашњим причама. Оквир Писца представља као старију особу чија је примарна функција приповедање, за разлику од Писца из унутрашњих прича, који је приказан као млад и средовечан, са основном улогом сведока догађаја који прате судбину Мурата и његове породице, односно житеља провинцијалне касабе у којој се све одиграва, у распону од скоро педесет година.

Композициони оквир *Осаме* у потпуности је другачији од оног у *Тону*, који се базирао на извештају о свести једанаестогодишњег дечака и приказивао годину дана гранатирања Сарајева. Још значајнија разлика тиче се емотивног и идејно-идеолошког фокуса који уоквирује представљене светове прича два романа. У *Тону* фокус је на трауми, док је у *Осами* он повезан са носталгијом и идеализацијом (што је и самим мотоом назначено). То се непосредно одражава и на дискурс, те је приповедање у *Осами* обележено „ведријим” патосом, дакле значајним присуством духовитих сегмената, у односу на *Тон*. Исто је могуће уочити и на „микроплану” дискурса: пошто је *Осама* предочена као прича Писца, заправо редуковани дијалог са аутором, и како је Писац одређен својим мангупским карактером, говором и понашањем, његов дијалекатски осенчен дискурс обилује досеткама, сленгом и хумором. Дискурс *Тона* дочарава трауматизовану свест једанаестогодишњег дечака, те роман карактеришу реченице које ту и такву свест приказују и дочаравају.

Међутим, у погледу дискурса постоји и сличност између ова два романа, која, заправо, представља препознатљиву одлику Кеџмановићевог писма. У питању су елиптични искази поетске сугестивности:

Jedne noći borac Salkan je izbacio knjige.
Majčine. I očeve. I moje.
Iz stana koji je nekada bio naš.
Ostavio ih ispred vrata.
Na stepeništu (Кеџмановић 2011: 133).

Noću pričat o nečem za ša, garant, čuo nisi.
O malom Bajazitu.

⁹ “Storyworlds are mental models of who did what to and with whom, when, where, why, and in what fasion in the world to which recipients relocate – or make a deictic shift – as they work to comprehend a narrative” (Херман 2002: 5).

Baji.
 Baji Osami.
 Jest, Osama, ko Bin Laden.
 Vaš tako (Кецмановић 2015: 21).

Као што се примећује, план израза (синтакса) оба романа је сличан, али су зато њихови планови садржаја (семантика) потпуно другачији. Другим речима, дискурсни окидачи *Тона* и *Осаме* активирају различите поетске домене на основу којих се искази разумевају. У *Тону* су ти домени сугерисани („прикривени“) и везани за поезику авангарде (видети Милутиновић 2015). У *Осами* су они наглашени како дискурсом, тј. дијалектом, тако и експлицитним упућивањем:

Jes ti čito ovu knjigu?
 Uzmem, pogledam:
 Prokleta avlija (Кецмановић 2015: 202).

Čitaj, kontaj, čitaj, kontaj – na kraju nešo i uspjedo ugajgulit.
 Ona turska hapsana o kojoj se priča – tob ti, kako kaza onaj jedan u knjizi – mogo bit vas dunjaluk.

A moga bi, jope – bit i naša kasaba.

Onaj Hajim, šo vazda nešto blebeče – taj bi mogo bit ja...

A svi oni hajvani, ugursuzi i nesrećnici u toj avliji – tos ti ostale kasablje.

Svet je to tako da more i bit i ne bit.

Neg – najzajebaniji je oni Čamil. Šo je umisljo da je Ćem sultan.

Ko šo je Bajo, kazuju, a svem se čini da ne pričaju uprazno – umisljo da je Bin Laden (Кецмановић 2015: 207–208).

Дакле, *Проклета авлија* Иве Андрића представља веома битан оквир и за конструкцију света приче и за његово разумевање. Чак би се могло тврдити да је *Осама* „превод“ *Проклете авлије* остварена реконтекстуализацијом и „реуоквиривањем“ чувеног Андрићевог текста.¹⁰ По нашем мишљењу, Кецмановић је то (веома успешно) остварио не само актуелизовањем (осавремењивањем) сижеа *Авлије* већ и коришћењем поетичких начела (оквира) тзв. стварносне и исељеничке прозе.

Оквирни свет приче остварен је посредством сценарија исељеничке прозе. То је видљиво и на самом тематском плану, јер је реч о експлицитном навођењу хронотопа приповедања, Америке, Њујорка. Пошто је реч о приповедном времену и простору (у којима се одвија нарација, а не о којима се приповеда) препознатљиви поступци исељеничке прозе у оквирној причи сведени су на редуковани дијалог Писца и аутора романа – приказане су само реплике Писца, док се ауторове у њима наслућују. Сценарија исељеничке прозе појављују се и као делови унутрашње приче, у сегментима, при крају романа, када се описује Пишчев долазак и живот(арење) у Америци.

У унутрашњим или причама о Бајином идентитету доминирају сценарија стварносне прозе. У питању су низови наративних сегмента („мангуп-

¹⁰ Пошто смо ограничени у погледу обима овог рада, анализу ових односа остављамо за неку другу прилику.

ске авантуре¹¹) у којима су анегдотски предочени догађаји везани за Мурата, Писца, Мунира, Бају, њихове породице и житеље њихове касабе. У почетку је реч о хуморно интонираним наративима. Описивање ратних дешавања уноси трагику, али не потискује хуморно, те се за рат у *Осами* може навести да је трагикомично предочен.

Једини сегмент романа у коме трагика доминира тиче се приказа Бајине судбине. Чак можемо рећи да је појам трагичног у Бајином случају не само повезан са дескрипцијом „преласка из среће у несрећу” већ и са концептом јунака античке трагедије, јер он страда због својих узвишених, божанских идеала. Због тога Бајино лудило (поистовећивање са Бин Ладеном) није комично, иако је помало донкихотовско.

Уколико се послужимо чувеном Монтењевом изреком – „Ја не сликам биће, ја сликам прелаз бића” – можемо констатовати да је Кеџмановић у причи о Бајазиту дао приказ прелаза бића од профаног и људског, ка сакралном и етеричном. То је посебно наглашено на крају Бајиног живота, када се он у потпуности своди на онострану појаву:

Elem – tot se čudo, sa dugačkom bijelom bradom, još dužom bijelom kosom, u od kose dužoj bijeloj haljini, sa brda stalo u kasabu spuštati.

Po jednim – hodalo normalno, ko svaki insan.

A po drugima – jes hodalo normalno, nako, na prvi pogled. Al kad se malo bolje zagledaš, kazuju, mogo si skontati kako, ijako se to od one haljine ne vidim, nogama zemlju ne dodiruje (Кеџмановић 2015: 339–340).

Значајно је поменути да уношење оваквог „оностраног, сновиђенског” наратива излази ван оквира стварносне прозе, али и да он није једини у роману. Наиме, у последњем поглављу налази се опис Пишчевог сна који је инкорпориран у наратив о његовој љубави према Бланки:

„Ак је уопште могуће описати иједну жену.

Jal iјedan san” (Кеџмановић 2015: 356).

У сну се појављују сви Пишчеви пријатељи из касабе, а Баја је предочен попут анђеоске фигуре:

Vjela mu haljina. Vjela mu kosa. I bijela brada... (Кеџмановић 2015: 357)

Pa se takav, sav bijel – ko da lebdi – u čaršiju spušta (Кеџмановић 2015: 358).

Овај сан је веома битан јер њиме се окончава приказани прелаз већине ликова:¹¹ „И мада никад нисам бијо вјерник, нешто контам: Ак и том сну, ма колко покушавао окренут главу, не мереш угледати ни једног угурсуза, нег ви-

¹¹ Симптоматично је да само два лика у роману нису приказана у прелазу. То су Писац и Мехо и Амир, који, иако је реч о двома персонима, представљају једну свест, један лик. Њих повезује јединствени оквир који се може схватити као разлог неприказивања прелаза – изражена вербална активност. Они су творци дискурса света романа, и то Писац, који својим речима (ре)конструише тај свет, и Мехо/Амир који уобличавају доксу тог света. На тај начин имплицирана је теза да једино што је стално у променљивом и несигурном свету јесте – прича. Зато ни Писца не доживљавам у прелазу, јер он, без обзира на то што физички пролази кроз различита времена и просторе, задржава своју доминантну особину непромењеном – склоност ка причању прича.

диш сам најбоље људе – нејма друге нег дај то они ђенет” (Кецмановић 2015: 359). Тачније, Пишчевим сном заокружују се сви претходни оквири и сценарија, односно, његова позиција условљава активирање потпуно другачијих финалних оквира од оних које су се успостављали на крају *Tona*.

Финални оквири

Финални оквири јесу метаконцепти на основу којих се текст разуме, домени који ступају у концептуалну интеграцију са текстуалним доменом (изграђеним од (иницијалних и медијалних) оквира који се јављају у процесу разумевања). У овоме смислу, разлике између два Кецмановићева романа су најизраженије.

Топ се завршава приказом дечака који успева да побегне из Сарајева на околна брда одакле и сам почиње да гранатира град: „I писао сам. Писао...” (Кецмановић 2011: 252).

Тиме се дечакова трансформација завршава, он прихвата Закон (хаоса и деструкције), постаје убица сопствених родитеља, потпуно поражен од Рата. Зато је и Кецмановићев роман *Топ је био врео* универзална прича о страхотама ове пошести, о томе да су сви жртве (чак и злочинци) (Милутиновић 2015: 76).

Са *Осамом* је ствар потпуно другачија у погледу активирања финалних оквира: крај романа затвара како унутрашње приче, тако и ону оквирну.¹² Последња авантура коју Писац приповеда тиче се његове велике љубави, Бланке, и сна којим се „разрешавају” судбине (њему драгих) ликова. То је учињено у складу са мотоом романа, с обзиром на то да је наративовање наведених сегмента базирано на *лепоти* и *даљини*. Треба истаћи и то да у овој финалној позицији *даљина* не упућује само на оно што се десило у прошлости на удаљеном месту, већ, пре свега, на идеализацију, на оно што Писац жели/је желео да се догоди/ло.

И оквирна прича завршава се на сличан начин. Њоме се окончава приповедна ситуација, односно дружење Писца и аутора у ресторанима Њујорка: „Aj, ba, Englez, donesi tu pivu, složim ti ga u šupak piğavi!” (Кецмановић 2015: 363). Као и унутрашња (која се окончава „емотивном авантуром” и сном), и оквирна прича се завршава у „ведријем тону” што је нарочито истакнуто духовитом псовком којом се текст романа затвара. Али, ова псовка, на плану дискурса, представља окидач који уводи или експлицира посебан метаконцепт, преко којег се роман може разуме(ва)ти – фројдовски. На основу њега можемо рећи да Писац своју „оралну фазу” (приповедање) завршава „аналном псовком” којом изражава „агресију,” тачније незадовољство својим животом у Америци, што је и на више места у роману експлицитно наведено. То је посебно значајно уколико се упореди са финалним оквиром *Tona* који је везан за антидиповски (антифројдовски) домен.

¹² У *Tony* је реч о отвореном крају јер он представља заправо почетак нове „трагедије”.

Подсећамо, Фројд је у *Уводу у психоанализу* (1970) као основне карактеристике оралне фазе или фиксације навео: зависност, пасивност, оптимизам, лаковерност, претерана склоност ка јелу, пићу, пушењу и брбљивост.¹³ Све то су особине које одређују и Писца и његов дискурс, те се присуство наратива тзв. стварносне и исељеничке прозе, односно сам концепт лика приповедача може посматрати и кроз овакав психоаналитички оквир. Али, пошто би таква анализа превазишла прописани обим рада, остављамо је за неку другу прилику.

Можемо закључити да је Владимир Кеџмановић у својим романима *Топ је био врео* и *Осама* описао рат у Босни и његове последице из сасвим другачијих перспектива и оквира, на начин који га сврстава у сам врх савремене српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић 1990: Ј. Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Београд: БИГЗ.
- Јеремић 1972: Љ. Јеремић, *Нова српска приповетка*, Београд: Књижевна омладина Србије.
- Кеџмановић 2011: V. Кеџмановић, *Топ је био врео*, Београд: Mono i Manjana.
- Кеџмановић 2015: V. Кеџмановић, *Осама*, Београд: Laguna.
- Милановић 2008: М. Милановић, *Пола века ћутања: Један поглед на српску прозу друге половине двадесетог века*, Пожаревац: Едиција Браничево.
- Милутиновић 2015: Д. Милутиновић, *Оквири у когнитивној наратологији*, Београд: *Књижевна историја*, XLVII, 156, 63–79.
- Тарнер 1996: М. Turner, *The Literary Mind*, London: Oxford University Press.
- Фројд 1970: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Izdavačko preduzeće Matice srpske.
- Херман 2002: D. Herman, *Story Logic – Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

¹³ Насупрот оралне фазе/фиксације, која је пасивна, налази се анална фаза, усмерена према спољашњем свету, која је одређена нападима, потчињавањем и осећањем моћи, али и успостављањем симболичког значење давања и задржавања (Фројд 1970).

Dejan D. Milutinović

THE FRAMES OF *OSAMA*

(Summary)

The paper applies conceptual blending theory and uses frames (and scripts) as analytical instruments to point to (particular) interpretive contexts of Vladimir Kecmanović's novel *Osama*, especially in its relation to the novel *The Cannon Was Hot*. Both novels are viewed with regard to their initial, medial and final frames that determine them, emphasising their similarities and differences in that sense. The performed analysis indicates that *Osama* is framed within a Freudian/psychoanalytical, and the *Cannon* within an anti-Oedipal metaconcept.

Оксана МИКИТЕНКО*
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
Київ

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ПУЧКО ПРИПОВЕДАЊЕ О ВУКУ КАРАЦИЋУ
(А. ВЕРЕТЕЉНИК. *ОПОВІДАЊНЯ ПРО
ВУКА КАРАДЖИЧА*, 1906)

Брошура А. Веретельника *Оповідання про Вука Караджича*, коју је објавило Добротворно друштво у Санкт Петербургу 1906, изузетна је како тематски, тако због тога што је штампана на украјинском језику. Њен аутор, Андриј Веретельник – украјински је етнограф и фолклориста, прозаиста, публициста и уредник. Циљ нашег рада је да се прикаже ово сада већ раритетно издање, значајно и као пример „треће културе” (Н. Толстој) – „пучке” књижевности, односно књижевности „народске” или „за народ”, и да се осврне на фигуру њеног аутора, данас скоро непознатог, међутим, у своје време успешног сарадника *НТШ (Наукове товариство імені Шевченка)* у Лавову, чије дописе су користили В. Гнаћук, Ф. Вовк и И. Франко.

Кључне речи: Андриј Веретельник, Вук Караџић, Добротворно друштво, народска књижевност.

Пре сто десет година у Санкт Петербургу у оквиру „Добротворног друштва за издавање општекорисних и јефтиних књига” (*Благотворительное общество издания общепользных и дешевых книг*) изашла је књига А. Веретельника *Оповідання про Вука Караджича*. Њен аутор, Андриј Веретельник – украјински етнограф, фолклориста, прозаиста, публициста и уредник, сигурно је имао при руци рад И. Срезњевског – биографију Вука Караџића, када је наменио своју књигу ширем кругу украјинских читалаца.

Добротворно издавачко друштво у Санкт Петербургу било је основано 1898. на иницијативу генерала Николаја Федоровског. У статуту се говорило да је циљ овог друштва – морално-религијска и економска подршка малоруског (украјинског) народа. Објављујући књиге у масовном тиражу, сваке године по шест до осам књига, друштво је за двадесет година свог постојања,

* oksana_mykytenko@hotmail.com

односно до 1918. издало преко милион примерака различитих књига и брошура „за народ”. Књига на матерњем језику нарочито је тражена у то време у Украјини – Валујевски циркулар 1863. није признавао украјински као посебан језик и забранио је штампање научне литературе на украјинском (ЕИУ 2010: 203)

Међу члановима Добротворног друштва били су истакнути просветни, научни и културни делатници – Борис Гринченко, Михајло Грушевски, Владимир Антоновић, Николај Лисенко, Дмитриј Еварницки, Михајло Коцјубински, Александар и Софија Русови и др. Његов оснивач – Николај Федоровски (1838–1918), одиграо је значајну улогу у просветној и културној делатности Украјине, био је један од организатора (заједно са Петром Нишћинским, Тобилевићима и Марком Кропивницким) позоришне трупе у Јелисаветграду, а у последњим годинама живота бавио се друштвеном и добротворном делатношћу. Сем друштва у Санкт Петербургу, покренуо је „Свесловенско музичко коло за духовни успон народа” (*Веслов 'янське музичне коло для духовного підвищення народу*) и „Самопомоћ приликом болести” (*Самодопомога при хворобах*), а такође је основао у Јелисаветграду друштво писмености и занатску школу. У некрологу, објављеном поводом смрти (Н. Федоровски умро је у Бердјанску 1918. у 81. години), у јелисаветградским новинама о њему се говорило као о „истакнутом украјинском делатнику” и „украјинском културном прегаоцу”.

Треба нагласити да је 1907. „Добротворно друштво за издавање општекорисних и јефтиних књига”, заједно са Друштвом „Тарас Шевченко” (*Товариство ім. Т. Шевченка*) подржало прво издање Шевченковог *Кобзаря*, у тиражу од 10.000 примерака. Талас украјинског препорода почетком 20. века, изазван, између осталог, и приближавањем првих великих Шевченкових годишњица (1911. и 1914), умногоме је покренуо издавачку иницијативу. Као што је било наглашено у *Извештају* Друштва за 1906, то је било прво целокупно издање *Кобзаря* у Русији, у које су ушла дела раније штампана само у иностранству, а такође нова грађа, пронађена у архиви департмана полиције, као и у другим (Отчет 1907: 10).

У својој издавачкој делатности у оквиру више тематских група – природопис, географија и етнографија, право и занат, техника и уређаји, економија, медицина и хигијена, ветерина, али у првом реду – украјинска и стране књижевности, а такође историја и биографије истакнутих делатника – друштво је настојало да обухвати „најшире интересе Украјинаца”. У центру пажње и културно-просветних циљева била је делатност народних песника, друштвено-књижевни покрет у Галицији, Шевченкова поезија и сл. У популарној серији *Биографије истакнутих делатника* у различито време изашле су брошуре – приповетке о значајним Украјинцима: Тарасу Шевченку, Богдану Хмељницком, Јевгену Гребинци, Ивану Котљаревском и др.

Међу ауторима таквих књига били су познати писци и научници. Тако се у преводу на украјински појавила приповетка Хенриха Сјенкјевича „Ходимо за њим”, морално-етичке садржине, о последњим данима Исуса Христа, а 1906. изашла је књига Михајла Грушевског *Про старі часи на Україні* – крат-

ка историја украјинског народа, издата у масовном тиражу од 25.000 примерака. Исте године објављен је *Український буквар* Софије Русове и брошура Андрија Веретельника *Оповідання про Вука Караджича* – популарно изложена биографија реформатора српске школе и српског језика.

Ова издања потпуно су одговарала и практичној делатности Друштва. На пример, у Извештају за 1906. инсистирало се на ширењу издања Друштва „у свим крајевима Украјине” (Отчет 1907: 11), везано за „повећање интересовања украјинског становништва за књиге на матерњем језику” (Исто: 15). Истакнута је подршка полтавских новина *Рідний край*, а такође залагање Друштва за отварање нових просветних организација (*Просвіт*) у Украјини. Издавачка делатност праћена је подршком украјинских школа, између осталих и школе Иван Котљаревски, отворене 1905. у Полтави, која је требало да негује украјинску просветну традицију, слично петербуршком Александровском лицеју, и да постане „узорна народна школа”, прва у Украјини (Отчет 1905: 23).

За ове културне и просветне задатке популарна брошура Веретельника о Вуку Караџићу била је заиста потребна. Нажалост, данас је она скоро непозната и библиографски раритетна. Споменута је у фусноти рада Ивана Билодида *Вук Караджич в історії українсько-сербських наукових зв'язків* (1965) као потврда „интересовања према Вуку Караџићу у Украјини” на почетку украјинске славистике (Билодид 1965: 28). Рад Веретельника наводи Дејан Ајдачић у библиографији издања из србистике у Националној библиотеци Украјине – „Вернадски” (2005: 108). Књига, која има 31 страницу, у Библиотеци се налази у колекцији Бориса Гринченка – познатог украјинског лексиколога и почасног члана наведеног Добротворног друштва. Она је карактеристичан пример народске књижевности почетка 20. века, односно литературе намењене за најшире слојеве украјинског становништва.

Оповідання про Вука Караджича Веретельника има три дела. Први нема наслов, други део је насловљен *Сербські пісні й писання, та віденське життя*, а трећи – најкраћи – има наслов *Останні роки життя Вукового, та слід по його житті*. Скоро се сигурно може претпоставити да је А. Веретельник користио Вуков животопис Срезњевског (1846), као и допуну биографији Караџића дванаест година после његове смрти. Међутим, задаци и циљеви украјинског аутора сасвим су другачији него код И. Срезњевског, а и сам рад много је скромнији.

Напис И. Срезњевског високо оцењује Голуб Добрашиновић, истичући да то:

[...] није само уобичајени животопис, у трећем лицу, то је и нека врста „интервјуа”: у њему су, повремено и примерено, и Вукове реплике, донете, рекло би се, дословно. Тим је текст постао и живљи, уверљивији и модернији, репортерски сликовит и научно чињеничан у исти мах. Вукова биографија, прва у пунијем значењу речи, најверодостојнија несумњиво и ауторизована, проистекла је из дијалога с младим руским професором (Добрашиновић 1987: 113).

Не можемо искључити да је Веретельник познавао такође српски превод рада Срезњевског, који је објавио у новосадској *Даници* за 1866. Александар

Сандић и издао четири године касније засебно са наменом „књига за народ”, и који је био објављен у новосадском календару *Годишњак* за 1871. На крају превода Сандић говори о својој намери да заврши Вуков животопис „у другој свесци” под насловом „Последње године живота Вука Ст. Карацића” (Добрашиновић 1987: 113), а што скоро дословно одговара наслову последњег дела Веретельниковог рада. Као што се зна, почетком 20. века лавовско Научно друштво „Шевченко” (*НТШ*), са којим је сарађивао Андриј Веретельник, одржавало је размену књига и часописа са преко 200 страних научних институција, а такође просветних и друштвених организација. У сваком случају, питање на који је начин украјински аутор дошао до свог материјала посебна је тема и за сада остаје отворена.

У првом и највећем делу књиге Веретельник приказује Вуков завичај и детињство, говори о Тршићу и о Вуковим родитељима – оцу *Степану Осипову* и мајци *Екзди*. Сликавито објашњава зашто су детету наденули име „Вук”:

[...] як і скрізь простий народ по селах, а то і в містах, вірила в забобони, у неї умірали діти не знать із-за чого, а вона думала, що се приходе відьма і душе їх. ... Треба того хлопця вовком назвати, от і відьма не піде до вовка і не візьме його (Веретельник 1906: 4).

Основну пажњу аутор посвећује детаљном опису Вуковог школовања и интересовања према књизи. Ослањајући се на биографију Карацића од Срезњевског, а истовремено настојећи да приближи текст обичном читаоцу, Веретельник поједностављује излагање и уобличава текст према стилистици украјинске народне приче.

О Вуку Веретельник приповеда у 3. лицу, широко користи дијалоге и директан говор, глаголске форме садашњег времена, различите лексичке конструкције – експресивне изразе и дијалекатску лексику (*товар, гостець, ватаги, ворохібня, Білгород, гаспидська заборона, сотки літ*), народски језик (*Юрко Чорний, заскочив, прошибла, випер, злиднювати, заборона вжалила*), фразеологизме (*до науки так, як волів до карети; почорніла, як земля*), акустичке поступке и сл., настојећи преко непосредног приповедања – готово фолклорне нарације – да постигне илузију присног разговора са читаоцем/слушаоцем. Са тим циљем Веретельник развија поетске визије и машту свог хероја, описујући Вукову тежњу за школовањем:

Сяде Вук на узгір’ю, задивиться в ту сторону, у котрій лежить Австрія, тай полине тихими солодкими гадками.

– Там є школи, Господи! Який я щасливий був би, щоб родичі дали мене до тих шкіл в Австрії...

І йому придається, що родичі дали його до австрійських шкіл. От він ходє до них, та вчиться із усієї сили. І йому так гарно, так солодко вчиться, що нічого ліпшого у світі немає для нього, як та дорога наука! (Веретельник 1906: 7–8).

Из оправданих разлога историјска лексика код Веретельника одговара више украјинској перцепцији. На пример, Вук моли оца и мајку да га пусте у Срем (*за границю на вищу науку*), говорећи да ће се иначе прикључити *опришкам*. Срезњевски је дословно навео претњу „постати хајдук” (*сделаться*

гајдуком), објаснивши „хајдук” као *разбойник* (Добрашиновић 1987: 52). О Србима Веретельник говори као о „витешком потлаченом народу” који „има о чему да прича и пева, има што да пренесе млађем нараштају”.

Чак и сам Вуков портрет код Веретельника доста је типичан приказ украјинског козака:

Вук Караџич був низького росту, але широкоплечий і кремезний. Лице у нього було чорняве, а довгий чорний вус спадав аж на груди. На лиці у нього блищало двое чорних очей, із котрих палала щирість та любов. Він був спокійної вдачі, а у всьму поводився дуже поважно. До людей був щирий та сердешний. Головною прикметою було у нього те, що бувало, чи йому радість, чи горе, – він був все веселим (Веретельник 1906: 28).

Сетимо се да и Срезњевски, иначе веома заинтересован (нарочито на почетку своје научне делатности) за украјински фолклор и етнографију, није мимоишао паралеле у портретима, упоредивши кнеза Милоша са „правим запорошким хетманом” (Срезњевски 1987: 105).

Веретельник се слободно држи историјских чињеница, често прави грешке у датумима, и више настоји приказати Вука и његову делатност из угла просветних циљева. Вукове радове наводи само у украјинском преводу, без оригиналних наслова, објашњавајући и саму реч *словарь* (речник), тражи паралеле у српској и украјинској историји и култури (нпр., да су Срби примили хришћанство 140 година раније него руски кнез Владимир), говори о преводу српских народних песама на украјински језик и спомиње Михајла Старицког.

Име Копитара Веретельник наводи само једанпут, у вези са чланком у *Српским новинама*, а у исто време подвлачи Вукову улогу као самоука, који је „до врхунца учености дошао својом снагом и радом”. Вукове односе са опонентима, који остају овде безимени, Веретельник објашњава њиховом завишћу, на коју Вук одговара речима које наводи на српском и Срезњевски: „Нека вичу како им драго, свему свијету нико угодити не може” (Срезњевски 1987: 61), а сукоб 1831. са кнезом Милошем због тога што је кнез постао „ленчуга велики и почео непромишљено управљати крајем” – Вук „није могао то да гледа” и отишао је у Земун.

Морално-етичке сентенце Веретельника изложене су доста одређено. О циљу просвете он говори са становишта етике и морала, а и животне прагматике обичног човека:

[...] просвічений чоловік не те, що темний і йому краще жити на світі. Просвічений чоловік знає, що лихе для нього, а що добре. ... А що найголовніше, освічений чоловік має способи добрі зарадити лихові (Веретельник 1906: 30).

Вуков живот и рад, без обзира на славу „у целој Европи”, приказани су као веома тешки („тежак рад”, „за парче хлеба”, „јакко је оскудевао”). Апотеоза делатности, наглашава аутор, стиже четири године после Вукове смрти – 12. марта 1868, са одобрењем „писати и штампати различите књиге Вуковим писмом и језиком”, а „прости сељачки језик, који су потцењивали сви писмени Срби, стављен је на исту висину са другим језицима писмених народа”.

На крају Веретельник говори да су писменост и просвета код Срба обогаћене Вуковом заслугом, и запажа да је „српски народ писменији него наш

українски”. И без обзира на морално-дидактички тон Веретельникове приче, он говори једноставно и искрено, са великим пијететом према српском реформатору.

То није случајно. У приказу Вуковог живота могу се приметити алузије аутора на властиту судбину. Нажалост, личност Андрија Веретельника пала је у заборав и он је данас скоро непознат у украјинској историографији. Његово име као скупљача етнографске и фолклорне грађе наводи, разматрајући научно-истраживачку делатност Етнографске комисије Научног друштва „Шевченко”, лавовски етнолог Оксана Сапељак (2000). Такође лавовски етнолог – Михајло Глушко, нагласивши да је име Веретельника заборављено неоправдано, у недавно објављеном чланку *Невідомий Андрій Веретельник* покушао је на основу малобројних архивских и епистоларних материјала приказати његов живот и скицирати основне етапе делатности ове „непро-сечне личности у украјинској етнологији, књижевности и публицистици с краја 19 – почетка 20. века” (Глушко 2012: 1023).

Према Глушку, Веретельник је имао плодне резултате у различитим сферама научне и издавачке делатности, а такође био је запажен као прозни писац, драматичар и публициста. Основни подаци његове биографије могу се разоткрити у његовом писму Александру Барвинском – једном од активних делатника *НТШ*, председнику Друштва у периоду 1893–1897. Из писма сазнајемо и годину Веретельниковог рођења – 1881, што значи да је 1906, када изашла је његова брошура о Караџићу, имао 25 година.

Интересовање Веретельника за српског реформатора било је оправдано. И он сам потицао је из украјинске сељачке средине, рано изгубио оца, и, немајући средстава за средње образовање, школовао се у занатској школи. Међутим, њега је увек мамила наука и зато је тешко радио као самоук да стекне самообразовање. У истом писму Барвинском Веретельник сведочи да је увек учио „јак много” и стално ишао на спавање после три сата ноћу. Након две године толико напорног живота нервно је оболео и боловао је три године. Вероватно и због овог разлога његову пажњу касније је привукла личност Караџића.

Као што смо већ споменули, Андриј Веретельник, придруживши се *НТШ* крајем деведесетих година 19. в., био је запажена фигура у раду његове Етнографске комисије, основане у оквиру Филолошке секције. Радио је у књижари друштва, скупљајући у исто време етнографску грађу, а такође је писао популарне приче, које су излазиле у издањима *НТШ*. У различито време, радећи у различитим галицијским и буковинским часописима, вршио је дужности издавача и уредника у *Основа*, *Дзвін*, *Народний голос*, *Народне слово*, где је углавном и објављивао своје публицистичке чланке. Сем тога, писао је драме и комедије из народног живота, популарне приче са историјском тематиком, препричавао је народне бајке и сл., а имао је и понеке научно-популарне радове о животу и обичајима других народа (нпр. о Кинезима и Данцима).

Финансијски подржан од стране Етнографске комисије, Веретельник је активно сакупљао етнографску и фолклорну грађу у Галицији. На основу

прикупљеног материјала објавио је низ етнографских радова, између осталог о технологији прераде дрвне грађе крајем 19. в., о производњи биљног уља и сл. Прикупљену грађу пратио је властитим цртежима, и био је у цртању, према Федору Вовку, веома вешт (Глушко 2012: 1022).

Разноврсни фолклорни материјал Веретелник је скупљао углавном у локалној традицији свог завичаја – у селу Камјанка-Струмилова близу Лавова. Његове радове и прикупљену грађу високо су оценили истакнути научници и чланови *НТШ* – В. Гнаћук, И. Франко, Ф. Вовк, К. Студински. Иван Франко – председник Филолошке секције *НТШ*, користио је материјал из прикупљене Веретелникове етнографске грађе (обредне игре на Бадњи дан, народна ношња вертепног карактера, народне пословице и изреке и др.) у својој тротомној збирци *Галицько-руські народні приповідки* (1905), истакавши делатност Веретелника као врсног познаваоца украјинског фолклора (Франко 1983: 298). Владимир Гнаћук – секретар Друштва, уносио је Веретелникову грађу (коледарске песме, *коломејке*, легенде, демонолошка предања и др.) у *Етнографски зборник*, који је издавала Етнографска комисија. У исто време део етнографске и фолклорне грађе (из различитих жанрова народне књижевности, а такође из народне медицине) остао је у архивским збиркама. Познато је да је колекцију сребрног и бакарног новца Веретелник предао у Музеј *НТШ* 1903, међутим, судбина ове колекције се не зна (Глушко 2012: 1023). Један део етнографске и фолклорне грађе Веретелника данас се чува у Рукописном фонду Института за историју уметности, фолклористику и етнологију „Максим Рилски” у Кијеву.

Нажалост, ништа се не зна ни о самом Веретелнику после 1912 – последње његово писмо А. Барвинском датирано је 1. (13) августа 1912, К. Студинском 28. септембра (10. октобра) 1912. Кирилу Студинском – заменику *НТШ* (касније дугогодишњем председнику овог Друштва) и уреднику, писао је доста често, обраћајући му се са молбом за подршку да објави приче у издањима *Просвіти*. У зборнику писама овог истакнутог научника, чији су адресати били светски познати делатници науке и културе, Веретелник је назван „писцем” (Студински 1993: 724). У писму 1903. Веретелник јавља Студинском да је у свом родном месту читао сељацима своје још необјављене приче „као да су штампане” и износи утиске како су „ратари” ове приче схватили. Поносан због интересовања слушалаца према свом делу, запажа да су приче деловале на сељаке тако да су „још више подстакле да заволе своју земљу” (Исто: 104). Остављајући Студинском да изнесе процену о књижевној и уметничкој страни његових прича, Веретелник је убеђен у корист „најједноставнијег” и „истинитог” приповедања и запажа да је „нашем сељаку потребно да га прича погоди у живац”. Такав циљ, према њему, могу постићи приче „са трагичним сценама”, које остављају највећи утисак и зато имају корист у просвећивању народа.

Нећемо улазити у детаље ауторове естетике и дидактике, у којима се рефлектују начела „народске” књижевности, односно књижевности „за народ”, коју је у оквиру „пучкокњижевне естетичке концепције” анализирао Маја Бошковић Стули (1983). Никита Толстој говори о „народској” књижев-

ности (*народная словесность, литература для народа*) као манифестацији народне културе у контексту „структурног изоморфизма” језика и културе, и проводи паралеле између „народског говора” и „треће културе”, којом су се у словенским земљама, према њему, највише бавили у Пољској и Хрватској (Толстој 1995: 16–17). Бошковић Стули оправдано је истакла да, не само из аспекта социолошке релевантности него и као „literarna pojava”, „pučko štivo” „zaslužuje pažnju” – „bez dobrohotnoga popustljivog smiješka, a i bez cenzorske anateme moralne ili estetske”, и покушава се схватити тек у „našem stoleću” (Бошковић Стули 1983: 55).

Када је реч о Веретельнику, тај покушај још траје. Сигурно да је аутор, вођен племенитим задацима просвећивања народа, покушао да споји историјску традицију народа и савременост, и као Вук, чувао је, према Нади Милошевић-Ђорђевић, свест о славној прошлости и „национализму” „захваљујући усменој животворности духа” (Милошевић-Ђорђевић 2002: 22). Као и Вук, знајући фолклорну грађу „још од дјетињства силу божју”, уносио је дух „јединства националног осећања и традиције” у своја дела, која заузимају веома важно место у историји украјинске (и словенске) књижевности и заслужују да не буду заборављена.

Овај текст и јесте покушај да поводом 110 година од изласка књиге Андрија Веретельника о Вуку Караџићу одамо заслужено признање украјинском прагаоцу.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић 2005: *Сербські фольклор і література в українських перекладах і дослідженнях 1837–2004: Матеріали до бібліографії*, упор. Д. Ајдачич, Київ: Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського.
- Билодид 1965: І. К. Білодід, *Вук Караџич в історії українсько-сербських наукових зв'язків*, Київ: Наукова думка.
- Бошковић Стули 1983: М. Bošković-Stulli, Usmena i pučka književnost, у: М. Bošković-Stulli, *Usmena književnost nekad i danas*, Београд: Prosveta, 5–114.
- Веретельник 1906: А. Веретельник, *Оповідання про Вука Караџича*, С. Петербург: Тип. Училища Глухонемых.
- Глушко 2012: М. Глушко, Невідомий Андрій Веретельник, *Народознавчі зошити*, Львів, 6, 1019–1026.
- Добрашиновић 1987: Г. Добрашиновић, Вуков животопис од И. И. Срезњевског, у: И. И. Срезњевски, *Вук Стефановић Караџић* (изабрао, приредио, превео и коментаре написао Голуб Добрашиновић), Београд: Библиотека „Репринт”, 103–119.
- ЕИУ 2010: *Енциклопедія історії України*, 7, Київ: Наукова думка.
- Милошевић-Ђорђевић 2002: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Казивати редом: Прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања*, Београд: Рад, КПЗ Србије.

- Отчет 1905: *Отчет „Благотворительного общества издания общепользных и дешевых книг” за 1904 год*, С. Петербург: Типография Училища Глухонемых.
- Отчет 1907: *Отчет „Благотворительного общества издания общепользных и дешевых книг” за 1906 год*, С. Петербург: Типография Училища Глухонемых.
- Сапеляк 2000: О. Сапеляк, *Етнографічні студії в Науковому товаристві ім. Шевченка (1898–1939 рр.)*, Львів: НАН України, Інститут народознавства.
- Срезњевски 1987: И. И. Срезњевски, *Вук Стефановић Караџић* (изабрао, приредио, превео и коментаре написао Голуб Добрашиновић), Београд: Библиотека „Репринт”.
- Студински 1993: *У півстолітніх змаганнях: Вибрані листи до Кирила Студинського (1891–1941)*, Київ: Наукова думка.
- Толстој 1995: Н. И. Толстой, *Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*, Москва: Индрик.
- Франко 1983: І. Я. Франко, *Передмова до першого тому (видання Галицько-руські народні приповідки, Львів, 1905): Літературно-критичні праці (1896–1911)*, у: Іван Франко, *Зібрання творів у 50-ти т.*, 38, Київ: Наукова думка, 94–316.

Оксана Микитенко

ПРОСТОНАРОДНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ О ВУКЕ КАРАДЖИЧЕ
(А. ВЕРЕТЕЛЬНИК. *ОПОВІДАННЯ ПРО ВУКА КАРАДЖИЧА*, 1906)

(Резюме)

Изданная Благотворительным обществом в Санкт-Петербурге в 1906 г. брошюра А. Веретельника *Оповідання про Вука Караджича* исключительна не только по своей тематике, но и тем, что опубликована на украинском языке. Ее автор, Андрей Веретельник – украинский этнограф и фольклорист, прозаик, публицист и редактор. Целью данной статьи является представить это, сейчас уже раритетное издание, имеющее значение также и как пример „третьей культуры” (Н. Толстой) – „простонародной” литературы, или литературы „народной” и „для народа”, а также обратиться к фигуре автора, сегодня почти неизвестного, однако в свое время успешного сотрудника НТШ (*Наукове товариство імені Шевченка*) во Львове, корреспондента В. Гнатюка, Ф. Вовка и И. Франко.

Данијела Р. ПЕТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

НАРАТИВНЕ ТЕХНИКЕ ПЕВАЧА ЕПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА**

Доминантан облик казивања у епском десетерцу – нарација, преплиће представљање догађаја с формулама и коментарима, а повремено бива замењена дијалогским, монолошким секвенцама и ретким описима. Између бројних наративних поступака издваја се неколико типичних: уоквиравање, ретардација, акцелерација, повезивање оделитих сцена и одржавање комуникације. У овом раду детаљно се разматрају различити поступци којима епски певач комуницира са слушаоцима и традицијом, повезује сегменте радње, успорава или убрзава наративни ток, а такође се утврђује и мера темпа нарације и њена зависност од синтаксичко-метричке структуре стиха.

Кључне речи: наративне технике, уоквиравање, ретардација, акцелерација, повезивање оделитих сцена, одржавање комуникације, темпо нарације, десетерац.

Поетичка проучавања карактеристика епског певања утврдила су основна обележја епског начина приказивања догађаја: свезнајући, ауторијални приповедач (Штанцл 1987) у трећем лицу објективно износи збивања значајна заједници којој припада и којој се песмом обраћа, казује опширно, служи се понављањима, задржава се на детаљима, епизодама и дигресијама, ослањајући се на устаљене лексичке, мотивске и композиционо-структурне образце. Ова уопштена, готово школска, дефиниција епског жанра, додатно се модификује и прилагођава особеним поетичким начелима усмених творевина у различитим националним срединама.

Проучаваоци метода представљања радње и структурисања јужнословенске епске поезије, почев од М. Мурка (Мурко 1951), Т. Маретића (Маретић 1966) и немачких слависта, Г. Геземана (Геземан 2002), М. Брауна (Браун 2004) и А. Шмауса (Шмаус 1953; Шмаус 2011), издвојили су основна поетич-

* petkovic.danijela@yahoo.com

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

ка начела јужнословенске усмене хришћанске епике: једнокружна, праволинијски вођена, целовита и заокружена радња, строго усклађена с принципима херојско-епске стилизације и формулативности. Далеко претежнији екстерни угао посматрања свезнајућег приповедача, који ипак повремено склизне ка представљању мисли појединих ликова, приповедни фокус епског певача сврстава у раздел нулте фокализације (према Женет 1992: 99).

Нарација, као доминантан облик казивања, преплиће представљање догађаја с формулама и коментарима, а повремено бива замењена дијалошким, монолошким секвенцама и ретким описима. Између бројних наративних поступака издваја се неколико типичних: уоквиравање, ретардација, акцелерација, повезивање оделитих сцена и одржавање комуникације.

Уоквиравање

Јака места сваког приповедног текста, почетак и крај, у епској поезији нарочито су наглашена уводним (иницијалним) и завршним (финалним) формулама (Детелић 1996: 7–53; Сувајдић 2008: 147–189), називаним још и „запјевцима” и „допјевцима” (Маретић 1966: 98–104), „припјевима” (Ђорђевић 2010: 175–181) или спољашњим коментарима (Самарција 2000: 23–24). Поступак уоквиравања примењује се на три нивоа. Метатекстуални подразумева опште или комуникационе формуле, којима се слушаоци постепено уводе у свет епске фикције. То су клишетирано жанровски сигнали, невезани за сиже песме, у којима се неретко појављује и глас самог певача: „Станте, браћо, да ви чудо кажем”, „Мили Боже, чуда великога”, „То је било кад се и чинило, / нама, дружба, здравље и весеље!”. Текстуални оквир формирају посебне формуле, тематски повезане са сижејним током: „Кад се жени (+име)”, „Покрсти је и вјенча је за се”. На најдубљој, интратекстуалној равни певач се донекле повлачи, поверавајући оквир и целокупно казивање ликовима. Збивање се саопштава ретроспективно¹, у дијалошкој форми, кроз питање и одговор који се протежу на целу композициону схему², нпр. извештај из боја, исповест Марка мајци, Новаков одговор кнезу Богосаву о разлозима одметања у хајдуке. Три нивоа уоквиравања међусобно се не искључују, већ се комбинују и повезују, а саме границе оквира нису строге, фиксиране, и неретко изостају, па епски „текст” може формално да остане отворен, али се суштински никада тако не доживљава.

¹ Овде је реч о песмама у којима се ретроспективно казивање протеже на целу композициону схему. С. Самарција тако разликује песме са апсолутном ретроспективом, која се шири на цео склоп, и песме са парцијалном ретроспективом, у којима је враћање у прошлост заступљено само у појединим епизодама (1996: 414–422).

² Шмаус сматра да се дијалошким песмама, какве су исповедне и песме извештаји, постиже максимална концентрација радње, којој хришћанска јужнословенска епика тежи. У њима се приповедно време поклапа са реалним, а радња збија на једну сцену (1953: 117–118).

Ретардација

Опширност, једна од типичних црта епске поезије, остварује се развијањем епизода. Разноврсни су начини на који епски певач то постиже, а могу се подвести под заједнички именитељ – ретардација, за све технике успоравања наративног тока. Међу њима је свакако најоучљивије понављање, било да захвата језичко-стилски ниво (анафора, епифора, анадиплоза, таутолошке фигуре, градативни тројни низови), било да функционише као композиционо-структурно средство којим се, према Шмаусовом запажању, постиже понављање говора говором, понављање говора радњом или – веома ретко – радње говором (Шмаус 1953: 123–124). Тако се типично понављање говора радњом примењује најчешће после најаве, својеврсне епске пролепсе, која је за разлику од женетовске³, увек исказана монологом актера. Јунак или противник најављује своју будућу акцију, поход, поробљавање и сл. у форми хвалисавог обраћања, заклетве, или претећег писма, следи сажета формула којом се потврђује изречено, а потом се наративни блок реализује као остварено или неостварено обећање. Нпр. уводни стихови песме о мегдану Марка и Мусе Кесеције садрже управо ову типичну троделну схему у којој се говор два пута понавља – формулом и радњом:

Кад се Муса накитио вина, Онда поче пијан бесједити: „[...] Ал’ тако ми моје вјере тврде! Одврћ’ ћу се у равно приморје, Затворићу скеле око мора И друмове око приморја, Начинићу кулу у приморју, Око куле гвоздене ченгеле, Вјешаћу му хоце и хаџије.” Штогоћ Туре пјано говорило, То тријезно бјеше учинило: Одврже се у приморје равно, Позатвара скеле око мора, И друмове око приморја, Куд пролазе царевина благо, На годину по триста товара, пролепсу Све је Муса себе оставио; У приморју кулу начинио, Око куле гвоздене ченгеле, Вјеша цару хоце и хаџије.	пролепса
(СНП II, 67)	формула којом се потврђује казано
	развијена нарација која понавља

Наративни сегменти се такође могу проширити додавањем детаља, као што показују следећи примери сведеног и проширеног казивања:

³ Женет пролепсу дефинише као антиципацију, вишак информација који подразумева приповедачеву, а не јунакову фокализацију (1992: 110–112).

Она гледа низ поље зелено,
У пољу је опазила Марка [...] (СНП II, 42)

Она гледа у поље Косово,
Те ти турску силу разгледује,
Прегледује како су чадори,
Прегледује коње и јунаке;
За јад јој се очи откинуше,
Те погледну низ Голеч планину,
Виђе оком коња и јунака.
(СНП II, 44)

А кад чула љуба Анђелија,
попела се граду на бедена
пак погледа у краљеву војску
ал краљев стоји како и стоји табор:
нит⁷ се разлази, ни више долази,
нити краљу већа помоћ иде,
ал врани коњи без пајвана ходе,
млади момци по табор шетају
распојаси, у танких кошуљах,
а бијели се шатор до шатора.
Међ шатори један шатор зелен,
сав је зелен од свиле зелене,
пред шатором копље ударено
за њега је добар коњ привезан,
на врх копља од злата јабука,
на јабуци од злата синцири,
на јабуци соколи припети,
под шатором чудан јунак седи,
он у зуби црно јагње држи
прико њега ладно вино пије.
(ЕР, 59)

Постепено изношење збивања постиже се низањем секвенци радње, исказаних активним глаголом, које се обично поклапају с границама једног или два стиха. В. Богишић запажа да наш епски стих (и десетерачки и бугарштички) показује тенденцију поклапања с целом реченицом или реченичним делом који носи целовит смисао, насупрот епској пракси других народа, према којој се једна целовита мисао распоређује у више стихова (Богишић 1878: 44). С. Винавер сматра да је мушки десетерац представљао типичну реченицу нашег некадашњег језика (Винавер 1952: 172–173).⁴ Нпр. низ ак-

⁴ У прилог мери стиха, овога пута као синтаксичко-интонационој и ритмичкој јединици, говоре и бројна проучавања природе епског десетерца. Н. Петковић је утврдио да су конструктивне границе, које се поклапају са цезуром и границом стиха, ретко нарушене опкорачењем, а да ни тада прелазак синтаксичког низа у следећи стих није нимало гибак, те да конструктивне границе стиха не секу синтаксички низ, него се одабрани синтаксички обрасци уклапају у меру коју задају полустих и стих (1990: 196–197). Тако интонацијски сигнали присутни увек на крају

тивности Дојчинове љубе и сестре у опремању болесног јунака за бој готово је доследно сегментован по образцу епског десетерца:

Љуба седла дебела дората,
 И износи копље убојито;
 А сеја је доносила платно,
Утегоше болана Дојчина)
 Од бедара до витих ребара,
Припасаше сабљу аламанку,
Приведоше дора од мејдана,
Турише га дору на рамена,
Дадоше му копље убојито...
 (СНП II, 78)

Мера темпа наратије (Т) утврђује се, дакле, на основу односа дужине минималне секвенце радње (Р), исказане клаузом, предикатском реченицом, и броја метричких јединица – десетерачких стихова (С), у чије се оквири та секвенца уклапа:

$$T = \frac{P}{C}$$

Ширење једне секвенце радње на неколико стихова, којим се успорава наратија, најчешће се постиже подробнијим лоцирањем, прецизнијим датирањем епског збивања, или детаљима идентификације неког лика:

Он се бјеше ближе примакнуо
 Више Спужа града бијелога,
 Више Спужа спрема Дердемеза,
 Под зелену гору Височицу.
 (СНП IV, 10)

Да вам кажем, кога дана пође:
 У суботу на светог Лазара
 Пред Ристово пред цвјетоносије.
 Да вам кажем, кога доба пође:
 Прије зоре и дана бијела,
 Кад с' даница роди од истока.
 (СНП IV, 39)

Па позива сокола сивога,
 По имену Хери де ла Руја,
 Који бјеше из града Парижа,
 А саклетар књаза свијетлога.
 (СНП IX, 14)

стиха – антикаденца и каденца (Тарановски 1954: 25; Јакобсон 1966: 152) потврђују синтаскичко-интонациону неповредивост границе десетерачког стиха (Топић 1976: 227).

Подигла се једна мала чета
 од Удвине града бијелога
 мала чета, тријест Удвињанах,
 Удвињанах, тријест витезовах [...]
 (ЕР, 128)

Ипак, најтипичније проширивање нарације постиже се епским каталозима⁵ јунака. Ефекат успоравања остварује се такође и експанзијом коментара, карактеристичним поступком хроничарских певача, како запажа С. Ђорђевић (2010: 65–66), као и заменом нарације другим облицима казивања. Тако је проширивање реплика, поступак такође својствен хроничарској епској поезији, приближио дијалогске секвенце монолозима⁶, и обрнуто – размењивање дугих писама између војсковођа дијалогизовало је монолошке исказе.

Развијеније описивање, мада много ређе него стални епитети, који се боље уклапају у приповедно ткиво, зауставља привремено наративни ток.⁷ Омиљена је предметна дескрипција (опрема јунака и коња, оружје, драгоцене предмети – купе, синије, кошуље), затим портрети девојака, алегоријске представе породичних односа (пуна кула, животиње и сл.), као и ситуациони описи који лакше приањају за наративне сегменте и допуњају их, нпр. слика Арапина зулумћара који намеће порез граду; Марко у крчми; остављена, скрајнута невеста у гори док се сватови обрачунавају с нападачима, итд.

Акцелерација

Поступци убрзавања радње су на први поглед контрадикторни доминантној епској тежњи за опширношћу казивања, али се примењују као њена противтежа. У складу су са претежним одсуством дигресија и принципом концентрације радње, својственим српској епици, чиме се у наративном следу искључују споредни токови и паралелне радње, занемарују споредни детаљи, околности збивања и атмосфера средине, и не разрађују везне сцене. Управо на таквим прелазима певач убрзава казивање, по већ поменутом

⁵ На примерима Вишњићевих каталога Б. Сувајдих је разрадио основне модалитете њиховог обликовања и дефинисао типове каталога у српској епској поезији, у зависности од сужејног места, структуре, функције и тачке гледишта из које се саопштавају (2010: 92–98).

⁶ Песме чија се композициона схема своди на питање – одговор само формално су дијалогске. Дуга исповест или извештај расплињава се и гравитира ка монологу или нарацији. То је нарочито истакнуто у примерима у којима се заборавља завршни оквир и изоставља реакција покретача разговора, нпр. разговор мајке и Марка или месеца и звезде Данице у „Дијоби Јакшића”.

⁷ Упоредујући однос приповедања и описивања, Женет је приметио да описивање представља само један аспект приповедања, које „пак, не постоји без описивања, али га ова зависност не спречава да увек игра главну улогу. Описивање је просто ancilla narrationis, vazda potreban sluga, али увек подређен, никад слободан” (1985: 93).

обрасцу за темпо наратије⁸, повећавајући број секвенци радње у односу на број стихова:

Па бербере хитре добавила:
 Једни мију, други косу брију,
 А трећи им нокте сарезују.
 (СНП II, 42)

Навалише слуге и слушкиње,
 Неко двори, неко вино служи.
 (СНП II, 44)

Каталози и дуга набрајања неретко се пресецају формулом – коментаром: „Ал шта ћу ти дулит лакрдију”, а понављање говора се избегава сажицањем наратије у кратку формулу: „Све му каза како је и било”. Истом типу акцелерације припада и изостављање шире наратије која понавља пролепсу и њено свођење на формулу, нпр.: „Што цар рек’о, то и учинио”. Овај поступак видљив је у бројним песмама *Ерлангенског рукописа*, у којима најавља „претсказање”, није испраћена развијеним приказом догађаја и где се изневерава уобичајен епски клише понављања говора радњом (Крњевић 1969: 236).

Мање видљив поступак избегавања вишеструког понављања реализује се обликовањем специфичних дијалогских низова. Приметно је парно устројство и одсуство полифоније, тј. комуникација се одвија увек између два субјекта, а остали, чак и када су присутни на епској сцени, не учествују у разговору.⁹ Ако се погледа број размењених реплика, уочава се да су дијалогски низови кратки, склопљени од једне до две секвенце.¹⁰ Уз то, неретко остају недовршени, отворени, будући да изостаје реакција саговорника. Нпр. Старица Новаку Радивој најави да напушта чету, а харамбаша ништа не одговара. Такође се не оглашава ни када му Грујица саопшти да воде везаног Радивоја и да му треба помоћи. На молбу Анђелије, љубе Дмитра Јакшића, девер јој ћутке уступа коња и сокола, узрок заваде с братом. Примери су веома бројни и могло би се рећи да су дијалози целовити једино када се очекује директан одговор на питање, односно када саговорник поентира духовитим, ироничним одговором или његова реплика има наглашену рефлекторску функцију. Само понегде је изостанак реакције ситуационо диктиран, нпр. Марко на-

⁸ Темпо наратије (основни, успорен и убрзан) овде је посматран искључиво у контексту вербалне („текстуалне”) синтаксичке структуре епског десетерца. Д. Лајић Михајловић је приметила да су музичка и поетска синтакса само донекле усаглашене, иако гуслари махом поштују синтаксичко-интонациону границу стиха и стихове певају као заокружене целине (2014: 292): „[...] сложена музичка синтакса, односно строфа, не подударе се увек са вербалном синтаксом. Каденце вокално-инструменталних сегмената, који одговарају стиху у поетској равни, бинарно сигнализирају настављање и заокруживање тока, а интерлудијуми који следе могу да садејствују или да негирају значење каденце певаног дела” (Исто: 291). Ово неподударење је, како ауторка сматра, последица „намере да се избегне оштра сегментација тока епске песме и сведочи о „првобитној релативној аутономији музичког плана у односу на поетски” (Исто: 292).

⁹ О томе детаљније у: Петковић 2010: 109.

¹⁰ Индивидуалне стилске одлике певача читују се у одступању од ове правилности, нпр. у творевинама Старца Милије, чија је дужина узрокована, између осталог, и другим дијалогским разменама.

мерно не одговара на поздраве оца и стричева који су посегли за Урошевим престолом, а исто тако се не очекује директан одговор телалу, гласнику, који тражи заточника. Иако се ћутање слуге испред господара или јунака испред старешине може тумачити и као верно преношење социјалних односа и беспоговорно прихватање наредбе, прави разлог избегавања завршне реплике, која би требало да буде одобравање, сагласност, лежи у избегавању двоструког понављања, јер иза оваквих дијалога, по правилу, следи понављање говора радњом. На тај начин се ублажава успоравање радње које следи, а овај поступак сврстава међу акцелеративне. Ретки супротни примери у којима је дијалогска секвенца довршена, потврда саговорника присутна, а иза ње следи понављање реченог радњом, показују колико је реплика сувишна и не-својствена принципима наше епике. Нпр. када Карађорђе, освајајући градове после успешног устанка, затражи од грађана да издају Турке зулумћаре, они му и речима и поступцима излазе у сусрет:

„Чујете ли, ви Турци грађани!
 „На градов’ма отварајте врата,
 „Измеђ’ себе дајте зулумћаре,
 „Ак’ хоћете мирни да будете” [...]
 Тад грађани сузе прољеваху
 И Ђорђији ’вако говораху:
 [...] „Ми даћемо Турке зулумћаре.”
 Па грађани устадоше Турци,
 На градов’ма отворише врата,
 Измеђ’ себе дају зулумћаре, [...]
 (СНП IV, 24)

Повезивање оделитих сцена

Упоређујући муслиманску крајинску епiku и јужнословенску епску поезију, А. Шмаус је нарочито подвукао дистинкцију у паралелном вођењу радњи, омиљеном поступку крајинских певача, и једнолинијској радњи хришћанских епских песама, у којима се избегава чак и промена сцене (Шмаус 1953: 127–132). Када треба да преусмери приказивање на друго место, епски певач ретко то чини непосредно, као у примеру из „Дијобе Јакшића”, где се једна сцена одвија у кући, а друга која се на њу директно надовезује – у гори:

„На част теби, мој мили ђевере!	кућа
„На част теби и чаша и вино, „Поклони ми коња и сокола.”	
Богдану се на то ражалило, Поклони јој коња и сокола,	гора
Дмитар лови цијел дан по гори, И не може ништа уловити;...	
(СНП II, 98)]

При повезивању удаљених локуса укључују се посредници: гласници, посланици, слуге, или их замењују књиге, писма. А. Шмаус је као пример дефункционализације формуле у крајинској епици, када се клише пуни садржајем и детаљима, те због тога губи своју примарну функцију, навео увођење књигоноше и напојнице. Тиме је илустровао тенденцију додатне мотивације и дочаравања слике средине разрађивањем споредних ситуација (Шмаус 1953: 143–144). Овај поступак прелио се и на поједине песме из ускочке средине. Нпр. развијена сцена са књигоношом у песми о женидби Шћепана Бокчевића:

Оно иде на бијелу кулу,
 На одаји отворио врата,
 Ће 'но сједи диздар Асан ага.
 До Турчина момче доходило,
 Смјерно му се момче поклонило,
 Те му љуби руку и кољено,
 Из њедара књигу извадило,
 Те је тури аги на кољено,
 Измаче се, стаде га дворити
 Превитије руку на прсима.
 Кад то виђе диздар Асан ага,
 Машио се руком у цепове,
 Извади му три цекина златна:
 „На то тебе, блиједо Латинче,
 Та ти хајде тамо у меану,
 Те се напиј вина у меани,
 И још можеш купити опанке,
 Док ја видим што ми ситна пише.”
 (СНП VII, 19)

За повезивање оделитих сцена такође се користе и формулативни временски и просторни пребацивачи: „Кад то зачу...”, „Кад је било...”, „То гледају...”, или коментари који најављују обрт: „Ни ту није големе невоље”, „Ал да видиш (+ име)”.

Одржавање комуникације

Последњи пример истовремено функционише и као метатекстуални пребацивач, чијим посредством слушалац на тренутак израња из фикционалног света песме и доспева на извантекстовну раван, на којој певач одржава и појачава контакт са њим. Заједно са већ помињаним општим уводним и завршним формулама, оваква певачева директна обраћања публици уједно су и позивање на прихватање заједничке традиције. Екскламација у опису Бошка Југовића пред полазак на Косово: „Крсташ га је барјак поклопио, / Побратиме! До коња алата [...]” није само попуна стиха већ и самопрезентовање певача као наратора од поверења, а и детаљ који открива одушевљење

величанственим јунаком којег и певач и слушалац једнако препознају као носиоца заједничког националног идентитета. Временски маркери такође су комуникационе копче – они успостављају дистинкцију између тренутка када се збивање догодило и времена певача и публике, или извођачке ситуације (некад – сад, данас). У хроничарској поезији овакви сигнали су много видљивији и чешћи, будући да певач наступа као национални бард, чији је задатак да широј публици продуби осећај националне самосвести преношењем знања о традицији и историји (Ђорђевић 2010: 163–168):

Ту се чини страшна батарија,
Што до данас виша била није
Од Тураках и Црногораца.
Како вјетри траву повијаху,
Тако мртви, рањени падаху.
Не чуди се, драги побратиме,
Који носиш име од Србина.
Јер је таква страшна батарија, [...]
(СНП IX, 14)

Проучавање комуникацијских сигнала и техника којима се успоставља релација између певача и публике у складу је са савременим теоријским приступима епској усменој поезији који, условно речено, „текст” наратива не одвајају од извођачке ситуације и ширег културног контекста. Епска песма се посматра као „перформанс” (Фоли 1992: 275–301), тренутна и непоновљива „манифестација” општег „менталног текста” (Хонко 1996а: 1–17), „неизговореног контекста” (Фоли 1991: 40–41), традицијског знања заједничког и певачу и публици. „Колективно памћење” (Асман 2005: 41–44) које чува и преноси епски певач обезбеђује тзв. „заједници истине” етичке и правне норме, ранг, потврду сопственог порекла (Хонко 1996б: 22), једном речју – идентитет.

ЛИТЕРАТУРА

- Асман 2005: J. Assmann, *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Zenica: Vrijeme.
- Богишић 1878: В. Богишић, Предговор, у: *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Биоград: Државна штампарија.
- Браун 2004: М. Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина: Матица српска.
- Винавер 1952: С. Винавер, *Језик наш насушни*, Нови Сад: Матица српска.
- Геземан 2002: Г. Геземан, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина: Матица српска.

- Детелић 1996: М. Детелић, *Урок и невеста: поетика епске формуле*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Ђорђевић 2010: С. Ђорђевић, *Савремено епско певање: текст и контекст*, Београд: Филолошки факултет.
- ЕР: Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Сремски Карловци, 1925.
- Женет 1985: Ž. Ženet, *Figure*, Beograd: „Vuk Karadžić”.
- Женет 1992: G. Genette, Tipovi fokalizacije i njihova postojanost, у: V. Biti (red.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, 96–115.
- Јакобсон 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Крњевић 1969: Х. Крњевић, Муслиманске песме „Ерлангенског рукописа”, *Зборник историје књижевности*, књ. 7, Београд: САНУ, 209–268.
- Лајић Михајловић 2014: Д. Лајић Михајловић, *Српско традиционално певање уз гусле (Гусларска пракса као комуникациони процес)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Маретић 1966: Т. Maretić, *Naša narodna epika*, Beograd: Nolit.
- Мурко 1951: М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike: putovanja u godinama 1930-1932*, књ. 1 i 2, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Петковић 1990: Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић 2010: Д. Петковић, Систем епских ликова у контексту европских теоријских изучавања, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: МСЦ, 40/2, 101–112.
- Самарџија 1996: С. Самарџија, Улога ретроспективе у српској усменој епизи, Београд: *Књижевна историја*, XXVIII/100, 413–427.
- Самарџија 2000: С. Самарџија, Типови и улога коментара у усменој епизи, у: Д. Иванић (ред.), *Коментар и приповедање: прилози поезици приповедања у српској књижевности*, Београд: Филолошки факултет, 19–60.
- СНП II: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. II*, Сабрана дела, књ. 5, Београд: Просвета, 1988.
- СНП IV: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. IV*, Сабрана дела, књ. 7, Београд: Просвета, 1986.
- СНП VII: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. VII*, Београд: Државна штампарија, 1935.
- СНП IX: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. IX*, Београд: Државна штампарија, 1936.
- Сувајџић 2008: Б. Сувајџић, Од традиције до усменог текста: иницијалне формуле у песамама о хајдуцима и ускоцима, у: Н. Љубинковић, С. Самарџија (ред.), *Српско усмено стваралаштво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 147–189.
- Сувајџић 2010: Б. Сувајџић, *Певач и традиција*, Београд: Завод за уџбенике.
- Тарановски 1954: К. Тарановски, Принципи српскохрватске версификације, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолкор*, XX/1–2, 14–28.

- Топић 1976: М. Топић, Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XLII/1–4, 224–230.
- Фоли 1991: J. M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Фоли 1992: J. M. Foley, Word-Power, Performance, and Tradition, Illinois: *The Journal of American Folklore*, Vol. 105, No. 417, 275–301.
- Хонко 1996а: L. Honko, Epics along the Silk Roads: Mental Text, Performance, and Written Codification, Columbia: *Oral Tradition*, 11/1, 1–17.
- Хонко 1996б: L. Honko, Epic and Identity: National, Regional, Communal, Individual, Columbia: *Oral Tradition*, 11/1, 18–36.
- Шмаус 1953: A. Schmaus, Studije o krajinskoj epici, Zagreb: *Rad JAZU*, knj. 297, 89–240.
- Шмаус 2011: А. Шмаус, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике: Вукова задужбина: Матица српска.
- Штанцл 1987: F. Štancel, *Tipične forme romana*, Novi Sad: Književna zajednica.

Danijela R. Petković

THE NARRATIVE TECHNIQUES OF THE DECASYLLABIC EPIC SINGER

(Summary)

Among many narrative techniques of the decasyllabic epic singer, several typical devices can be singled out: embedding, retardation, acceleration, linking separate scenes and maintaining communication. The embedding technique is applied at three levels: metatextual, textual and intratextual. The techniques of retardation of the narrative tempo include the linguistic-stylistic and compositional-structural levels, e.g. figures of repetition, epic prolepsis, a more exact location, more accurate dating of the epic event, details of a character's identification, epic catalogues, expansion of commentaries, and replacement of narration with other modes of storytelling. The measure of narrative tempo is established on the basis of the length of the minimum plot sequence, expressed with a predicative sentence, and of the number of metrical units – the decasyllabic lines. The techniques of plot acceleration are applied as an antithesis to retardation. They entail eliminating the subplots and details, neglecting the linking scenes, speeding up storytelling in transitions, interrupting catalogues and long lists, summarising the narration in a formula and forming specific short, incomplete, open dialogic series when they are followed by speech repeated through action. For linking separate scenes, books, letters or intermediaries, messengers, servants, as well as formulaic temporal and spatial shifts are used. The function of communicative connectors between the singer and the listeners is performed by the exclamations and temporal markers that establish a distinction between the time of action and the time of performance.

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

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЛЕГЕНДЕ О СВЕТИТЕЉИМА И ЈУНАЦИМА У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ**

У раду се бавимо предањима о јунацима и светитељима са Косова и Метохије, где показујемо које су специфичности приповедања на територији на којој се догодила Косовска битка и која је густо насељена манастирима. У предањима се уочава тенденција спајања култа јунака и светитеља, коју налазимо једино у легендама са Косова и Метохије, што указује на то да је средина, са својим специфичностима, утицала на обликовање одређеног жанра.

Кључне речи: легенде, предања, Косово и Метохија, јунак, светитељ, Косовска битка.

Бавећи се подробније народним приповеткама са Косова и Метохије, Владимир Бован уочава да су се оне највише сачувале јер је требало историјска сећања сачувати од заборавља, а народна легенда је била погодан жанр за чување сећања на историјске личности и догађаје у колективном памћењу Косоваца. Легенда је временом модификована, тако да је, путујући кроз време, добила историјске наносе, али она, како истиче Владимир Бован, живи у народу „као остатак једном створених представа које су биле одраз одређеног нивоа свести једне људске заједнице мада у народној легенди често има сачуваних истинитих догађаја” (Бован 1980а: 15). Ненад Љубинковић наводи да се легенде везују „за ’повремене’ историјске и митске личности, за њихове коње, оружје, за топониме на просторима којима су јунаци ходили” (Љубинковић 1998: 41). Још је Стојан Новаковић направио јасну границу између приповедака које воде порекло из стваралаштва архајских народа и приповедака из хришћанске књижевности (Новаковић 1867). Када је реч о приповеткама из хришћанске књижевности, он издваја и приче локалног ка-

* 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.

рактера везане за ужи географски простор, чију ћемо специфичност показати на корпусу приповедака са Косова и Метохије.

Легенда у себи носи и елементе архаичне свести и историјске наносе, па је занимљив жанр за реконструкцију ова два значења. Легенде које су забележене на Косову и Метохији могле би се, како наводи Владимир Бован, поделити на легенде о местима и легенде о личностима. Он наводи и то да оне говоре о људима који се могу историјски пратити (Бован 1980а: 14–20). У легендама о местима тежиште је на причи о настанку неке грађевине, града, утврђења, насеља, манастира. Намеће се питање: на који начин је народни певач транспоновано историјске чињенице у усмено стваралаштво и како је дошло до њихове обраде у свести човека са овог поднебља? Како легенда тежи да објасни како се нешто збило, али на необичан начин, она је по својој структури, како наводи Нада Милошевић-Ђорђевић „једноставнија и од бајке и од новеле” (Милошевић-Ђорђевић 2006: 53), док Мелетински сматра да је семантика мита и народне приче иста, „ali sa prevlašću *socijalnog koda*” (Мелетински 1983: 267). Приповедачка проза на Косову и Метохији живела је упоредо са другим облицима усменог казивања, али је релативно касно записана, тек у другој половини 19. века.¹

Прву збирку народних приповедака саставио је свештеник из Липљана, Дена Дебељковић.² Косово и Метохија је изразито лирски крај, али је у народу живела и епска песма и сви облици приповедачке прозе. Разлог је разумљив, много је теже записивати народне приповетке, него говорне народне творевине (Бован 1980а: 7). Требало је „историјска сећања сачувати од заборава, а народна легеда као кратка прича била је врло погодна за задржавање у памћењу појединих личности и догађаја” (Бован 1980а: 15).

Пре него што уђемо у проблем култа јунака и светитеља у народним легендама, да напоменемо да Владимир Бован наводи да је народна легенда у овом крају била веома развијена и да има дугу традицију (Бован 1980а: 15). У овом жанру сачувано је сећање на историјске личности које су биле важне за опстанак колектива. Народ је у свом памћењу стварао представе о догађајима и јунацима, а легенда остаје да живи „као остатак једном створених представа које су биле одраз одређеног нивоа свести једне људске заједнице мада у народној легенди често има сачуваних истинитих догађаја”. (Бован 1980а: 15). Оно што је важно за легенде, то је да говоре о људима које је историја познавала, а нама као истраживачима занимљиво је на који начин је историјска личност транспонована у легенду и шта је из живота личности било занимљиво за легендарно казивање. Легенда тежи да покаже како се нешто догодило у конкретном временском тренутку. О легендама са Косова и Метохије мало је писано. На овај богати корпус пажњу је скренуо Владимир Бован, нагласивши да је потребно подробније проучити овај жанр на територији на којој је вековима негован култ јунака и светитеља. Одјек Косовске битке био је веома снажан и присуство архетипа јунака и светитеља је сасвим

¹ Веселиновић 1895: 41–42; *Босанска вила*, 1898: 139.

² Чува се у рукописној оставштини Д. Дебељковића у Архиву САНУ у Београду, улазни инвентар бр. 644, Етнографска збирка бр. 496.

разумљиво у средини где је било велико попреште битке важне за опстанак колектива. Пећка патријаршија била је важан стожер опстанка српског народа, а народ, укореењен дубоко у вери, обликовао је у усменом предању свест о важности верског осећања, и посебно неговао култа светитеља. Ова два архетипа одређивала су етичку вертикалу етнопсихолошке заједнице која је опстајавала у тешким приликама живота под Турцима.

Легенде о светитељима: У легендама о светитељима доминантно је богато религијско искуство, јер је народни приповедач био у сталном додиру са црквама и манастирима, што је и потврдио транспонујући их у легенде. У легендама о светитељима приповеда се о апостолима и светитељима који не припадају српском простору, као и светитељима са нашег поднебља. Народ приповеда о Богу и Богородици, Светом Луки, Јовану Златоустом, Светом Илији, а када је реч о домаћим светитељима о Светом Сави, Светом Јоаникију, краљу Милутину. Они делају као обични људи. Хођају земљом, седају за совру, једу, причају, саборују, путују, искушавају људе, прерушавају се (Чајкановић 1994а: 42–50). Они се понашају као смртни људи, славе једни другога, пију вино они су медијатори између Бога и људи. Оно што се запажа у легендама о светитељима, то је да они имају хришћанска имена, али понекад и особине паганских божанстава. Показало се да се у овим легендама није извршила потпуна християнизација, већ се иза њих често крију паганска божанства која су ушла у процес християнизације. Они од Бога добијају задужења и у сталном су контакту са њим. Извештавају шта се догађа на Земљи, како се људи опходе једни према другима, а како према Богу. Светитељи чине чуда, имају моћ епифаније, искушавају људе прерушавањем у госте (Чајкановић 1994а: 42–50). Човек је опрезан када му дође гост, јер се веровало у епифанију, односно прерушавање неког божанства ради искушавања људи (Чајкановић 1994б: 261–291). У легендама о светитељима који нису са српског подручја уочавамо врло добро познавање библијских текстова, као и живота светитеља. У усменом приповедању запажамо стално присуство цркве, односно литургијског живота, што је и разумљиво, имајући у виду да се на територији Косова и Метохије налази много манастира. Сазнања о светитељима у колективно памћење ушла су из црквених кругова. Колико је хришћанство било дубоко укореењено у свести српског живља са овог простора, показује и присуство византијских светитеља, и то оних који су имали важно место у хришћанству. Издвојићемо Јована Златоустог, Светог Луку и Светог Илију. Оно што им је у легендама заједничко је то да чине чуда. У легенди објављеној у *Цариградском гласнику*, коју је забележио Александар Вулић у Неродимљу код Урошевца, Јован Златоусти је пре световни човек него светитељ. Родитељи га жене, али он се опредељује за монашки живот. Народни приповедач, по правилу, светитеља поставља у позицију грешника, а пут до светитељства је пут са препрекама, које морају да се савладају. Легенде о светитељима имају елементе народне бајке, а то је да свака иницијација захтева савладавање препрека уз присуство фантастичних мотива (Самарџија 1997: 175–193). Народни приповедач је светитеље приближио реалном животу. Свети Илија пуца из пушке, пре посвећења, дакле прво долази јуначка,

а после тога светитељска иницијација. Правда се дели на земљи. Светитељи се налазе у додиру са паганским веровањем, као у предању о суђајама где се, како наводи Нада Милошевић-Ђорђевић, „тема о одређивању судбине приликом рођења појављује (се) у обе главне наративне категорије; у облику приповетке и у облику предања” (Милошевић-Ђорђевић 2006: 56–62). Народни приповедач је у предања инкорпорирао дидактички садржај и на свој начин тумачио појам греха. У предању о Светом Илији, као и у предању о непознатом светитељу радња иде у правцу градирања греха, где је, по народном веровању, највећи грех скудити девојку, па се предање „Највећи грех” завршава речима: „Нема већег греха на свету – веле – него кварити срећу заљубљенима, момку или девојци” (*Цариградски гласник* 2006: 106). Преко предања о светитељима народни приповедач је потенцирао хришћанске врлине које су биле етичке норме и део народне религије. У структури приповедања налазимо један слој који указује на семантику биља, посебно врбе, као дела тајног знања. То се огледа у легенди када светитељ саветује зликовца: „А кад ће ти Бог опростити грехове, то ћеш познати по томе, што ће ти одмах сува врба, у средини баште, листати” (*Цариградски гласник* 2006: 106). Оно што је занимљиво у предањима о светитељима је то да се иза њих често крију паганска бића. У предању „Свети Илија” светац заноћи у кући где се родило дете и где укућани на трећи дан, по народном веровању, чекају суђаје³ да одреде судбину детету. Две доделе судбину, а трећа је преиначи, најчешће у позитиван исход. У овом предању две суђаје додељују детету судбину: „да испроси девојку преко једне велике воде у селу па да скупи сватове и да иде да је узме па кад се врати са невестом да падне од коња у исту реку и да се удави и невесту остави” (*Цариградски гласник* 2006: 141). Народни приповедач додељује Светоме Илији функцију треће суђаје, али он узима активно учешће у радњи, да би спасао младожењу. Он тиме преузима њену функцију и спасава младића сигурне смрти. У палимпсесту текста препознаје се и старији слој предања који је касније доживео християнизацију тако што је трећа суђаја замењена Светим Илијом.

У предању о домаћим светитељима најбројнија су предања о Светом Сави и предања о локалним светитељима, попут Јоаникија Девичког. Предања о Светом Сави углавном се не разликују од предања у другим српским срединама (Чајкановић 1994а: 21–32). Свети Сава просеца прозоре, са другим светитељима путује по земљи и проповеда. У предањима о светитељима наглашена је дидактичност. Путовање и улажење у куће људи везани су за давање мудрих савета о свакодневним животним ситуацијама. Свети Сава у предању „Свети Сава и удаваче” доброј девојци жели злу срећу, а лошој

³ „Суђаје су долазиле прве три ноћи по рођењу детета. Чиниле су то у поноћ, спуштајући се кроз димњак. Нису имале лична имена, али их је народ ипак разликовао. Најстарија би обично пожелела да 'Суђење' почне одмах, средња је то одлагала за сутрадан, а најмлађа је све померала за треће вече. Њено мишљење се уважавало, па је новорођенчету тек тада одређиван животни пут. И само суђење одвијало се истим редом. Прво би најстарија суђеница одредила детету неповољну судбину, средња би то ублажила, а најмлађа би нашла праву меру и њена реч би опет била одлучујућа. Дакле, све што би досудила најмлађа суђеница касније би се остварило” (Бандић 1991: 171).

добру срећу, да би на крају објаснио светитељу који хода са њим своје речи на овај начин: „Тако треба: нигде два добра, нигде два зла” (*Цариградски гласник* 2006: 138). Свети Сава има посебан однос према вуковима. Веселин Чајкановић доводи у везу Светог Саву са вуковима, са митским претком, а тај пагански нанос налазимо у неколико ситуација и у предањима са Косова и Метохије. Нигде предање о Светом Сави и вуковима није ближе паганском слоју као у предању „Зашто вук бира најбољу овцу”. Свети Сава и вук заједно крећу у тор, имају пријатељски однос, разговарају, вук узима најбољу овцу, а Свети Сава благосиља. Овде је Свети Сава преузео функцију неког древног паганског божанства које је имало врховну власт у демонском свету вукова (Чајкановић 1994а: 32–37). Оно што одликује предања о светитељима са Косова и Метохије јесте да се на крају појављује издвојен закључак који је или дидактичког садржаја или је констатација зашто је нешто ушло у традицију, попут закључка из предања „Зашто вук бира најбољу овцу”, где на крају стоји: „Па отада је остало да вукови пробирају и хватају најбоље овце” (*Цариградски гласник* 2006: 139).

У легенди о Светом Јоаникију доминирају његове светитељске моћи, али је народни приповедач отишао и корак даље, увео га у јуначку иницијацију, која је само у предањима са Косова и Метохије изједначена са светитељском. Иако је светитељски ореол изнад јуначког, и нека врста највише иницијације, народном приповедачу било је веома важно да се светитељ докаже у боју. Он учествује у Косовском боју и стиче услов да постане светитељ, односно свети ратник. Ово је јединствени пример да светитељ, пре него што добије светитељски ореол, мора да учествује у бици која је важна за опстанак колектива, као што је Косовска битка, која је у нашем народу означена као „смак света” (Чајкановић 1994а: 353–375). Зато није ништа необично што је народни приповедач, живећи тамо где се догодила Косовска битка, изместио деловање светитеља из манастира на бојно поље. Функције јунака и светитеља сублимиране су у једно, оне чине јединствени подвиг овоземаљског и небеског. Тиме су предања са Косова и Метохије добила нанос који немају предања са других српских територија. Ово је показатељ да је средина и те како утицала на коначно обликовање жанра.

Легенде о личностима: Велики број легенди о световним личностима које су забележене на Косову и Метохији углавном се везују за историјске личности и бројније су од легенди о светитељима. Легенде о личностима углавном говоре о средњовековним историјским личностима: краљу Милутину, цару Урошу, Милошу Обилићу, Краљевићу Марку, Рељи Крилатици, Вуку Бранковићу, Ђурђевој Јерини, али има и легенди о личностима из новије историје, рецимо о војду Карађорђу. У легендама о световним личностима транспоноване су личности које су се или доказале у боју или је у њиховој биографији постојао неки занимљиви, често интригантни детаљ. Оно што примећујемо у легендама о световним личностима то је да је народни певач имао посебан осећај према јунацима и слабијима. Он је на скалу својих вредности стављао највише етичке норме и имао је своје виђење историјских збивања. Тако је на Косову и Метохији живела месна легенда о краљу Вука-

шину као убици цара Уроша, наследника цара Душана. Народни приповедач је унео у приповедање елементе усмене бајке. То је да ујак и сестрић крећу у лов, и када мајка, тражећи сина Уроша, наиђе на врбу, која „има везе са култом мртвих” (Чајкановић 1994в: 62), из које проговара сен цара Уроша: „Мајко, кога тражиш? Ево сам ја. Мајка угледа Уроша у врби рањива и на рани жабу припљену (од тога времена бог је благословио жабу те је и сад жива и мртва без икаквог смрада и мириса)” (Бован 1980б: 148). У предању о цару Урошу налазимо жанр у жанру – скаску о жаби и легенду о настанку назива места Модрић, Вртила, кладенца Царевца који постаје лековит. („Многи болесници иду на њу ради лечења па се мију, пију и купају на њему и још вежу по који конац на гранчицама, то значи да вржу и остане болест на томе месту, и оставе по коју пару) (Бован 1980а: 149). Овде је сачувано древно веровање да се болест лечи везивањем конца за дрво. У предању цар Урош ће после страдања добити светитељски ореол. Народни приповедач ће препознати мученичку смрт, посебно праведника који је страдао од туђе руке који на крају постаје светитељ. Овакав сиже се препознаје и у предању о цару Урошу. На крају наратива присутан је мотив сна, у којем мештанин Неродимља, по савету цара Уроша, узима врећу са његовим костима, креће ка северу, али се појаве пси „који су били удрили јуриш на њега и чим су га обколили одмах су полегали око човека, али се је одмах помислио за њега: или је био светац, или светитеља носи у врећу на плећи” (Бован 1980а: 150). На крају се казује да су његове мошти однете у Фрушку Гору: „Јашар паша је 1840. године порушио манастир св. Уроша а гробницу из манастира пренео у хамам у Приштини која се и данас тамо налази” (Бован 1980а: 150). Предање се завршава финалном формулом: „Оволико знам о Урошу ја, Рајко Дајич, из села Неродимље, стар осамдесет година. Записано 10. новембра 1880. године” (Бован 1980а: 150).

Запис о казивачу је драгоцен, посебно из разлога што су дати важни подаци о месту, времену, и живом сведоку усмене традиције. Занимљива појединост у другом предању о цару Урошу је што позајмљује из бајке готов модел који инкорпорира у текст, а то је претварање цара Уроша у голуба како би побегао у слободну Србију: „Није могао побећи од Турака другаче него се претвори у голуба, и плати једноме просјаку, те га овај у својој врећи пренесе крадом далеко у Србију, где није било Турака” (Бован 1980а: 150). Народном приповедачу су посебно занимљиве личности које су учествовале у Косовском боју: кнез Лазар, цар Мурат, Милош Обилић, војвода Јањић (Јоаникије Девички), Краљевић Марко. Народном приповедачу било је важно да остави сведочење о Милошу Обилићу које употпуњује његову епску биографију, која има нешто од древних наслага, а то је тајна његове снаге. Ако је тајна нечије снаге оно што је чинило структуру мита или бајке, то је у предању остао део древног приповедања. Тајну Милошеве снаге у месном предању открива баба, као хтонско биће иза којег се крије неко древно божанство доњег света. Народни приповедач каже: „Ту излегне та проклета баба, црна баба како црна крља” (Бован 1980а: 153). Оно што је карактеристично и за легенде о јунацима и о светитељима то је да су у њих инкорпориране легенде о местима. Тако ће се у легенди о Милошу Обилићу наћи легенда о месту Расково (где је

Милошу раскован оклоп) или Бабин мос (односно Бабин нос, где је Милош бабу ухватио зубима за нос), затим Бакшија, место где су Турци Милошу одсекли главу, Милошева бања, Бошњаци. У легенди о Милошу Обилићу налазимо мотив јунака који држи своју главу под пазухом и трчи преко поља. Овај мотив из митологије говори о томе да је легенда са ове територије сачувала древни слој који се само трансформисао у конкретну историјску личност. У легендама о јунацима са Косова и Метохије налазимо јединствену појаву на српском простору, а то је да се јунак посвећује, односно да већ постојећи светитељ мора да се докаже у боју. Овај спој култа светитеља и култа јунака није случајан. Он само говори о томе колико је ово била специфична територија где се у усменом казивању најбоље рефлектовао начин живота. Два архетипа, архетип јунака и светитеља, нашла су места у жанру легенде. Необичну појаву у месној легенди да војвода Јанић, а не Милош Обилић, убија цара Мурата не можемо објаснити другачије него као потребу народног приповедача да споји ова два доминантна култа. Војвода Јанић, који убија цара Мурата, има исти оклоп као Милош Обилић, издаје га баба, носи своју главу под мишком, среће га девојка са својом мајком, а присутан је и табу ћутања (Бандића 1980: 105–112). Овде народни приповедач прати структуру легенде о Милошу Обилићу, али иде корак даље. Војводу Јанића сахрањује сестра: „Тако Јанић умакне до своје куће, негде између Митровице и Ђаковице, па ту падне, и онда га сестра сахрани. – То је подигнута црква светом Јанићију” (Бован 1980а: 155).

На Косову и Метохији забележена је и легенда о краљу Милутину, који гради манастир Грачаницу, где је дошло до транспозиције историјских чињеница и наслага митолошког колективног памћења као „производа стваралачког духа који зна језике и начине градње, надоградња ритуалних радњи” (Павловић 1999: 52).

Попут Јоаникија Девичког, и краљ Милутин, који је у предању градитељ манастира, мора да доживи иницијацију у борби са латинским краљем и на тај начин, како истиче Ерих Нојман, постаје узор „према коме се у човечанству стално живело” (Нојман 1994: 111). У предању су Латини хтонска сила коју треба савладати приношењем жртве, а то је сам краљ Милутин који се жртвује у борби као симболична замена за жртву, јер се ниједна грађевина не може одржати без приношења жртве (Павловић 2002: 15–35). Краљ Милутин, који је градио манастир Грачаницу, као историјска личност, поред четрдесет других, ушао је у легенду баш као градитељ и народном приповедачу било је важно да приповеда о овом највећем задужбинару Немањића. Он у овој легенди приноси жртву у борби, а у архаичној свести грађевина се не може одржати без приношења жртве јер „храм представља *imago mundi*, зато што је Свет, као дело богова, сакрализован (Елијаде 2003: 104). Борба са латинским краљем је симболична замена за жртву чији ће резултат бити градња манастира. Народни приповедач је и у овом предању спојио култ јунака и светитеља. Краљ Милутин се прво доказује у боју да би ушао у сакрални простор градње храма који се, како наводи Миодраг Павловић, „устоличује на границу живота и смрти” уз приношење оснивачке жртве која

је неопходна на почетку сваког зидања, „јер неоспорно је било жртвовање за сам настанак храма, и о томе извештавају многа митска и фолклорна предања” (Павловић 2000: 163).

Приповедајући о јунацима који су били историјске личности полази се од конкретне историјске чињенице, која се транспонује у већ формирану модел митолошког погледа на свет. У митолошкој сфери сталне борбе светлости и таме, који активно учествују у стварању света и појава, краљ Милутин, као учесник у земаљској космогонији одговара, како би рекао Ерих Нојман, „првобитној митологији простора” (Нојман 1994: 92). И јунак и светитељ, краљ Милутин, учествује у уређивању простора самом градњом храма, где долази до сакрализованости профаног. Као и у легенди о цару Урошу и краљ Милутин долази у контакт са водом, као препреком својственом бајци, а која у неким предањима после додира са светитељем постаје лековита.⁴ У народу је живело и предање о Краљевићу Марку, који је у тамници, али га цар ослобађа јер му је пут заузео „један Новак у Качаник” и нема јунака који може да га савлада осим Краљевића Марка: Марко поседује оне елементе своје епске биографије карактеристичне за епску народну песму. Он је турски вазал који је често у тамници због непослушности, има чудесну снагу, штити нејач, савладава јунаке који су његови побратими, али их пушта, а цару односи њихове капе као доказ да их је погубио. Међутим, легенде о Краљевићу Марку нису тако развијене као о осталим јунацима, посебно онима који су учесници Косовског боја. У предањима о светитељима и јунацима наслућује се долазак последњих времена, о којима Веселин Чајкановић говори као о интернационалном мотиву о смаку света (Чајкановић 1994б: 353–375), а који се у српском етносу означава као време Косовске битке. Народни приповедач у предањима о настанку градова и сакралних грађевина чува архаичне представе о градњи, али и елементе мита о хероју – „узор преме коме се мора живети и преме коме се у човечанству стално живело” (Нојман 1994: 111).

Овде налазимо тренутак епске сакралности јер „разни су тренуци у којима јунаци настају, али предање о јунаштву једно је и сакрално” на шта упућује Миодраг Павловић (2002: 120).

Најбројније су оне легенде у којима се приповеда о јунацима и светитељима који су живели на територији важној за опстанак целог колектива, а посебно оне у којима се спаја култ јунака и светитеља. Корпус предања са Косова и Метохије још увек није довољно истражен, јер су се научни истраживачи углавном фокусирали на записе Вука Стефановића Караџића. Да би се имао потпуни увид у генезу народних предања Срба потребно је детаљније истраживање овог богатог корпуса, чиме би се добио увид у специфичност усменог казивања свих варијетета српског живља.

⁴ По народном веровању, вода једним делом одлази у пакао и тамо гаси силну ватру. Ако не би тамо отицала, онда би потопила свет. Велике воде скупљају се негде на крају света, тамо где се небо наслања на земљу (Кулишић и др. 1970: 73).

ИЗВОРИ

- Бован 1980а: В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, народне приповетке 1*, Приштина: Јединство.
- Бован 1980б: В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, народне приповетке 2*, Приштина: Јединство.
- Босанска вила 1898: *Босанска вила: лист за забаву, поуку и књижевност*, год. 8, бр. 8.
- Дебељковић, Д. Дебељковић, рукописна оставштина у Архиву САНУ у Београду, улазни инвентар бр. 644, Етнографска збирка бр. 496.
- Цариградски гласник 2006: *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника* (прир.) В. Бован, Исток-Лепосавић, Дом културе „Свети Сава”.

ЛИТЕРАТУРА

- Бандић 1991: Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд: Нолит.
- Веселиновић 1895: М. Веселиновић, *Поглед на Косово*, Београд.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Љубинковић 1988: Н. Љубинковић, *Историја и фолклор, Зборник Филолошког факултета*, књ. 8, Приштина: Филолошки факултет.
- Мелетински 1983: Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
- Милошевић Ђорђевић 2006: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Новаковић 1867: С. Новаковић, *Историја српске књижевности*, Београд.
- Нојман 1994: Е. Нојман, *Историјско порекло свести*, превео Григорије Ерњаковић, Београд: Просвета.
- Павловић 2000: М. Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, Београд: Нолит.
- Павловић 1999: М. Павловић, *Свечаности на платоу*, Београд: Просвета.
- Самарција 1997: С. Самарција, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Кулишић и др. 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Чајкановић 1994а: В. Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета.
- Чајкановић 1994б: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партетнон М.А.М.
- Чајкановић 1994в: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партетнон М.А.М.

Валентина Д. Питулич

ЛЕГЕНДЫ О СВЯТЫХ И ГЕРОЯХ В НАРРАТИВНОЙ ПРОЗЕ
КОСОВО И МЕТОХИИ

(Резюме)

Развитие народной прозы Косово и Метохии шло параллельно с развитием народной поэзии, но записываться эти рассказы стали намного позже. В данной статье мы будем анализировать функции героя и святого в народных легендах, которые записаны на территории, сохранившей архаичную структуру сознания. А на территории Косово и Метохии в коллективном самосознании активно использовались архетипы героя и святого, поэтому мы постараемся показать процесс транспозиции исторических персонажей в легенду и какое место они занимали на территории с ярко выраженным религиозным архетипом.

В статье мы будем анализировать функции героя (Королевич Марко, Милош Обилич) и функции святого (святой Иоаникий Девичкий, святой Илья, Святой Сава), которые в нарративной прозе Косово и Метохии получили несколько иные характеристики, отличные от тех, которые встречаются в других областях. Также мы сделаем попытку описать общественно-историческую ситуацию, которая повлияла на процесс формирования народных легенд о героях и святителях, чьи образы весьма часто переплетаются и взаимозамещаются, а народном сознании выступают в единой функции – сохранения идентитета.

Milica JAKÓBIEC-SEMKOWOWA*
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ПРИПОВЕДАЧКИ ПОКУШАЈИ БРАНКА РАДИЧЕВИЋА

Епске песме Бранка Радичевића су по обиму већи део његовог песничког опуса, али у многим студијама и монографијама остају у сенци његове лирике. Циљ овог излагања је доказати до које мере је аутор „Бачког растанка“ савладао вештину епског приповедања, да ли се у грађењу приче ослањао на епску традицију претходних епоха – класицизма и предромантизма – или су му биле ближе романтичарске поеме бајроновског типа.

Кључне речи: романтичарска поема, приповедање, композиција, стих, лирика.

Од преране смрти Бранка Радичевића прошло је више од 160 година, пуних бурних историјских догађаја и великих цивилизацијских промена, које су утицале на његову рецепцију. Данас читамо Бранкова дела као сведочанство епохе у којој је живео и коју је својим опусом променио. Не сумњамо да је његово место чврсто утемељено у историји књижевности, грађено на заслугама за српску лирику, иако су се већ две деценије после његове смрти појавили критички судови Лазе Костића, а почетком 20. века Јована Скерлића (в. Вуковић 1978: 195–196, Јовићевић 2012). Када је поводом стоте годишњице песниковог рођења Павле Поповић припремио за Српску књижевну задругу књигу његових песама допуњену писмима, списом у прози и обимним уводом (Поповић 1924), главно је питање било до које мере је Бранкова поезија жива и читљива у двадесетим годинама 20. века. Скоро сто година касније Бранко је у српској култури стално присутан: и у школским читанкама, и у програмима екскурзија на Стражилово и у именима многих културних установа. То не значи да се већ све о њему зна и да је његово стваралаштво подробно описано. Нови изазов може бити истраживање читавог песниковог опуса (штампаног и нештампаног), што је могуће захваљујући доступности текстова на Интернету¹. И ту следи прво изненађење: рачунајући по броју стихо-

* milicasemkova@gmail.com

¹ Сви цитати Радичевићевих дела преузети су са www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs. У тексту су дати наслови и бројеви стихова (нпр. *Гојко* 21).

ва, у Бранковој заоставштини има много више стихова који припадају епици. Током живота Бранко Радичевић је штампао пет поема. То су: „?”² („Никад није вито...”), „Бачки растанак” и „Пут” у првој књизи песама (1847) и „Гојко” и „Хајдуков гроб” у другој књизи (1851). У рукопису су остале следеће: „Туга и опомена”, „Безимена”, „Стојан”, „Утопљеница”, „Освета”, „Урош” и (недовршене) „Милета” и „Одломак”. У електронској едицији Бранкова дела заузимају укупно преко 700 страница од чега близу 400 припада епици (тј. 11.563 стихова), која у многим студијама и монографијама остаје у дубокој сенци његове лирике; велики део Радичевићевог опуса није био истраживан. Анализиране су појединачне поеме као „Туга и опомена” (Поповић 1919), „Пут” (Дамјанов 1997) и темељно обрађена „Безимена” (Поповић 1969). О осталим поемама, чак и у исцрпном раду Павла Поповића, чешиће налазимо оцене него анализе. Пише нпр. Поповић да је „Хајдуков гроб” „много бољи него *Гојко*” (1924: СХХХ), „*Стојан* је мање клише него *Гојко*” (Поповић 1924: СХХХИ), „најбоља од свих је *Утопљеница* заједно са *Осветом*” (1924: СХХХVII), и „не бих имао много лепог да кажем о *Безименој песми*” (1924: СХХХVII). Предубеђење аутора увода види се по избору текстова; загледан у лирику, Поповић је у својој едицији у Српској књижевној задрузи изоставио поему „Милета” иако је доста места посветио доказивању да је ова поема безвредна, што није до краја тачно.

Радичевићеву епику у последње време помиње Татјана Јовићевић у антологијској серији *Десет векова српске књижевности*, закључујући да епске песме из друге штампане Бранкове књиге, као и сатирично-бурлескне поеме из заоставштине, „још увек траже место и смисао унутар песниковог опуса” и „можда показују могуће правце његовог певања” (Јовићевић 2012: 20).

Пошто је циљ нашег рада разматрање питања везаних за наратологију, нећемо се бавити општим карактеристикама читавог Бранковог епског певања. Међутим, вреди обратити пажњу на неколико примедби које могу разјаснити песникове покушаје у грађењу нове српске епике. Нема сумње да је песник мислио на то; већ 1844. је „намислио један мали епос писати” и послао тада оцу „предпев” (Поповић 1924: СХХХ–СХХХ), а у августу 1847. најављује да ће „на зиму, ако Бог да, епос издати” (Живковић 1995: 230). Шта је за њега значао „епос”?

Класицистички образован, начитан углавном на немачком, који му је био први језик књижевне културе, могао се Бранко Радичевић обратити европској, античкој традицији епског певања коју је француски класицизам освежио и формулисао строге принципе нормативне поетике, такође у односу на приповедање. Класицистичка начела нису била страна српским просветитељима. Међутим, почетак 19. века је време процвата романтичарске поеме, која је настала као отпор према класицизму и која је, поред новог хероја, донела потпуно нова решења у организацији текста. Епско излагање је у поемама бајроновског типа прекидано размишљањима и ерупцијама личних песникових емоција, а и многи догађаји развијене, замршене фабуле

² У наслову је само знак питања, даље ће бити у употреби инципит „Никад није”.

прожети су лириком. Међутим, када је Бранко дошао у Беч, почетком четрдесетих година 19. века, европски романтизам је већ био у опадању: велики Енглези Бајрон и Шели већ су давно преминули, велики Словени Пушкин, Љермонтов и Мицкјевич или већ нису били међу живима или су заћутали. Хајне је обогатио немачки романтизам, раније окренут према средњем веку и фантастици, новим приступом према стварности: иронијом и сарказмом. У Француској поред „детета века”, Мисета, и Виктора Игоа, најактивнији је Балзак, велики зачетник реализма (који је умро још пре Бранка – 1850. године). Свакако се може сматрати да је модел романтичарске бајроновске поеме могао бити други примамљив предлог за младог песника, о чему је још скоро пре сто година писао Тихомир Остојић (Остојић 1918).

Радичевићу су ипак били најближи Вук Караџић и народна песма. Велики и добро описан утицај реформатора српске културе на Бранка (в. Белић 1947; Клеут 1973) не своди се само на избор језика и метрике, на избор начина изражавања који је сличан народној лирици. То је, такође, утицај велике епике, ризнице тема и мотива, форме, начина приповедања. На овој подлози могла би се извести реформа српске уметничке епске поезије.

Током свог кратког живота, непуних 10 година песничке активности, Бранко је – свестан свог талента и могућности – тражио место у књижевности. У Бечу, једном од главних центара европске културе тог доба, широко отворених очију и ушију, жедан успеха (ваљда не у студијама права!), лутајући по књижарама пуним новости, Бранко Радичевић тражи себе – песника. Приповедачки покушаји су сведочанство ових трагања јер као песник-лиричар остаје скоро исти, само му болест додаје нове теме и нову боју.

Прво питање везано за конструкцију Радичевићевих поема тиче се метрике: да ли је избор теме утицао на метрички облик текста, да ли су поеме, грађене на мотивима хајдучке народне песме, писане десетерачким стихом? То се тиче „Гојка”, „Хајдуковог гроба” и нештампаног „Милете”, „Уроша и Стојана”. Десетерац је песник искористио само у штампаним поемама. „Урош” је написан осмерцем, што би се могло повезивати са традицијом баладе, у „Стојану” имамо јамбски једанаестерац. Епски десетерац је такође послужио песнику у осталим штампаним поемама: у „Ђачком растанку” (где поред њега имамо читаво богатство других стихова!), „Никад није...” и у „Путу”. И то би могао бити први закључак: Радичевић је посматрао епски десетерац као природно, „безбедно” метричко средство, а у необјављеним поемама песник ће се мерити са другим версификационим размерима, најуспешније у „Стојану”.

Друго питање које би могло разјаснити Бранков став према епској традицији тиче се приповедача и приповедања. Бранкова несумњива наклоност према лирици испољавала се у већини епских текстова; од емоционалних увода до доминације чисто лирског сензибилитета: међутим, у лирским поемама владају друга правила: логика емоција, доживљавања света, а не редослед догађаја. Приповедање у, грађеном на личном узбуђењу, „Ђачком растанку” („чедно-детиње доживљавање света” сагласно са народним духом, Живковић 1995: 127) и у, пуној тужних дубоких размишљања, „Тузи и опо-

мени” не може се упоређивати са епским причама развијеним у другим текстовима. А скоро све остале поеме почињу од лирског увода.

Почетак „Никад није...” је регуларни сонет „Никад није вито твоје тело / рука моја млада обавила” (*Никад није...: 1–2*), потом следи приповедање у првом лицу, насићено емоционалним перципирањем природе. У „Гојку” почетни ауторски стихови (26) представљају апострофу упућену гуслама и певању која води ка рефлексiji о пролазности живота и трајању песме. Речима: „Ал’ што певах неће пропанути, / Након мене хоће останути” (*Гојко: 21–22*), млади Бранко се укључује у романтичарски хор песника уверених у моћ поезије, што ће најкраће формулисати Мицкјевич речима „песма ће преживети”. У нештампаној поеми „Безимена” духовит, помало шалив лирски увод подражава народну песму: „А мој брате драги, мили, / Ал’ ме тиште ране, / Раниле ме девојчице / Гиздаве, млађане.” (*Безимена I: 1–4*) Трећи део ове поеме почиње класичком, античком апострофом „Горе, песмо лакокрила”, али одмах се тај узвишени тон мења:

„Ал’ не вод’ ме на небеса,
Ниже пусти своја крила,
Нису за ме та чудеса,
Пут је тамо студен, ладан,
Могå би се смрзнут јадан” (*Безимена III: 1–6*).

Скоро у сваком тексту видљиви приповедач/аутор је потпуно субјективан; лиризација укључује Бранкове поеме у широк круг европског романтизма.

Прилагођавање бајроновским узорима у приповедању може се доказати у упоређењу „Милете” и „Гојка”. Павле Поповић у поменутом уводу у *Песме Бранка Радичевића* третира „Милету” као прву редакцију истог мотива, („Гојко постао из тзв. *Милете*, тј. из једне врло рђаве песме”, Поповић 1924: 127) „слабу, сасвим слабу ствар, и пуну, препуну наивности, ’безредија’, лудости” (Поповић 1924: 123), а рад на „Гојку” као исправљање грешака. Поповић пише да је „песник сам одбацио *Милету* и закопао га једном за свагда; према томе тај спев не треба више дирати” (Поповић 1924: CXXIII–CXXIV). „Закопавање” ипак није аргумент; међу нештампаним, „закопаним”, поемама наша се нпр. високооцењена „Туга и опомена”. Међутим иако је први део „Милете” написан 1844. у пролеће, други и трећи су настали тек у априлу 1848, паралелно са „Гојком”, насталим у пролеће исте године, што значи да су поеме писане у исто време. За штампу је Бранко изабрао „Гојка”.

Прва разлика која сведочи о постојању два засебна текста су имена главних јунака, која се налазе у насловима. Друкчије се такође зову очеви хероја: Милетин отац је Змај Огњени Раде, а Гојков – Змај Милутин, што је у току радње веома значајно. Већ на први поглед се види такође да је други текст, у целини настао касније – краћи; већ само прва песма „Милете” има 868 стихова а „Гојка” – само 539 (у целини разлике су још веће: 2.977 и 1.069), а баш у томе шта је песник избацио види се правац и циљ измена. Радња почиње од описа олује; Милета без страха посматра олују из свог „белог двора”, ближу карактеристику јунака допуњује упоређење са муњом. Тек ујутро после олује

спрема се ићи у лов. У „Гојку” кратак опис олује није повезан са јунаком, већ гради атмосферу. Карактеризација главног хероја своди се само на речи: „соко је ка му отац био” (*Гојко*: 41). У „Милети” следи оправдање за лов:

„Кад не иду чете на Турчина,
А он тражи зверке по планина,
Кад не сече Ибре и Мемеде,
А он бије вуке и медведе.” (*Милета*: 86–89),

даље иде сређивање ловачке опреме, безуспешна јурњава по шуми и планини и најзад друга олуја која задржава јунака на непознатом месту. Сви ови ситни догађаји су логично повезани, само понекад спољашни проповедач умеће своје екскламације: „Ох мој Боже, сад је сасвим тавно” (*Милета*: 131), „Боже силни, [...] Ал’ помози Милети јаднику!” (*Милета*: 144–145). Безуспешан лов и друга олуја су у „Гојку” приказани скраћено, а јунаково узбуђење поводом лутања приказано је помоћу низа питања које поставља наратор, типа: „Да л’ још лута, да л’ санак борави?” (*Гојко*: 69). Низ приповедачких питања појачава драматургију текста. Други дан безуспешног лова претходи у „Милети” наредном догађају, сну о медведу, који је исти у оба текста. После ноћне море приповедач у „Милети” прво детаљно описује буђење јунака, трагање за водом, умивање, одмарање после лова. Радња тече полако, без икакве драматургије. Све је то у „Гојку” изостављено, а коначни ефекат је сажетост и драматизација приче.

Други пример пропуштања ситних елемената радње може се видети у сцени вечере код Рајка Жеравице, оца лепе Цвете (ови ликови су исти у оба текста), који у „Милети” наређује да се припрема богата вечера; помињу се разна јела и напици, тек после почиње разговор, питање о имену и у складу са епским повезивањем елемената приче: „Тако пита Рајко, сабља стара, А Милета њему одговора” (*Милета*: 394–395). Ни вечере ни уводне конверзације у „Гојку” нема, као ни припреме изненађења, открића из прошлости, јер Милетино лице подсећа Жеравицу на неког познаника из младости. Нема такође описа Жеравичиног узбуђења, суза („Старини је и мило и тешко”, *Милета*: 407), загрљаја: „Па га љуби у чело витешко, Јоште проли две големе сузе”, (*Милета*: 408–409). Много је шири, такође у „Милети”, прича о заједничком животу два побратима, не само о војевању. У „Гојку” се откриће давних веза очева своди на: „та Бога ти, сине! / Кликну старац, мило му бејаше, / Па овако даље бесеђаше” (*Гојко*: 168–170). Још један пример који потврђује потпуно другачију концепцију организације приче може се наћи при крају првог дела „Милете” и „Гојка” када се срећан јунак са побратимом Радојем враћа кући после прошења лепе Цвете. Милета/Гојко види да је његов побратим тужан, а одговарајући на питање, каже да је то због сећања на умрлу сестру. У „Милети” се пак појављује ауторска сумња, као зачетак нове приче: „Беше л’ сетан баш зато заисто? Је л’ му срце као лице чисто?” (*Милета*: 851–852).

„Милета” и „Гојко” су две варијанте истог, доста замршеног љубавно-јуначког сижера са развијеном евокацијом прошлости; промена имена јунака

је безначајна јер су ликови и карактери остали исти.³ Преобликован је ипак модел приповедања: од типично епског до романтичке поеме, чији је приповедач егзалтиран. Поред типично лирских допуна и драматизације текста (чешће су укључавани дијалози, приповедачка питања, емоционални коментари) радња се креће слободно, „скаче” са једног догађаја на други. Из логично сређених сцена и описа у „Милети” приповедач бира само оне који су неопходни (Жирмунски 1924: 44). За романтичарску поему није потребно да се објасни како и с ким је дошао Гојко у „беле дворе” Жеравића и како је изгледала вечера. Међутим – и то је доказ традиционалне организације приче – наредни догађаји су у „Гојку” ређани по темпоралном принципу, нове епизоде почињу од речи: „ноћца оде, сину зора бела” (*Гојко*: 358), „Већ је подне” (*Гојко*: 389), „сунце зађе – ноћ је” (*Гојко*: 450).

Један од начина манифестације песничке слободе је било изостављање приче без завршетка и Радичевић је често користио ово средство. У већини поема аутор, поистовећен са приповедачем, наглашава крај песме што не значи да је радња приведена крају. У „Путу” радња се нагло прекине речима: „Уједанпут страшно чудо ново — / Ал’ за сада доста је и ово” (*Пут*: 1040). У претпоследњој строфи прве песме *Безимене* приповедач каже: „Што би даље, није ствари, / Зато песма о свем ћути” (*Безимена* I: 600–601), а у трећој песми прекида драматичну сцену речима: „Збогом, збогом, ја вас славим, / Али нећу да заглавим!” (*Безимена* III: 850–851). Зар неочекиван прекид радње у драматичном тренутку не подсећа на *Сентиментално путовање* Лоренца Стерна – један од путоказа новог типа приповедања? Лирски карактер има завршетак „Никад није....” Радња није приведена крају, лирски приповедач, јунак није нашао девојку и зато каже:

„Ето, браћо, песме без свршетка,
Ето, браћо, два-три уздисаја,
Ето, браћо, до два, до три цветка,
Тедо вама да оплетем венца” (*Никад није...*: 326–329),

али у последњој строфи нада се да ће некад успети да „допевам појак овај свети, / Браћо мила за живота свога” (*Никад није...*: 339–340).

Без приповедачког коментара остаје лирски крај „Туге и опомене”, сличну карактеристику имају последњи стихови „Ђачког растанка”. Није до краја јасна ситуација јунака, главног хероја „Уроша”, у „Утопљеници” јунак просто нестаје. На крају прве песме „Милете”, приповедач наглашава:

Ох, песмица нека ми је проста,
Ал’ засада свакако је доста. (*Милета* I: 867–868),

а на крају треће песме оставља јунака Милету у драматичној ситуацији и обраћа се директно слушаоцу/читаоцу: „Али ево шта је после било — / Но се мени грло осушило... / Дајде, брате, лозовине мало, / А тако те драго не

³ Према П. Поповићу главни јунаци су ближи западноевропском „ритерском свету” него херојима српске народне епике (Поповић 1924: СХХV).

варало!” (*Милета* III: 2381–2384). Са недовршеном радњом, без завршних објашњења, сусрећемо се такође у „Одломку” (може се претпоставити да песник није стигао да доврши љубавну сцену, додуше пуну еротике) и у другој песми „Милете” где је прекинут опис битке.⁴

Ради допуне прегледа начина завршавања приче треба приметити да је само у пет текстова акција приведена крају. Коначно решење доноси последња песма „Милете” и „Гојка”; скоро истим речима радња прибегава срећном финалу („Роди Цвета синке једнолике...” *Гојко*: 1059, *Милета*: 2968). Једини пут тај елеменат песме, завршетак, у „Гојку” је развијенији него у „Милети”: песник се прво обраћа слушаоцу да са разумевањем прими песму и „опрости [...] што [...] није боља” (*Гојко*: 1066). Ипак у оба случаја песник на крају користи формулу народне песме. У „Милети”: „Само вама нек је, браћо, слатко, / А је л’ вама, онда је и мени — / А да сте ми здрави и поштени!” (*Милета*: 2975–2977), а у „Гојку”: „Свакојако жив и здрав ми био, // И кад има, рујно винце пио!” (*Гојко*: 1068–1069). Завршена радња је у „Освети”, у „Стојану”, где лирски приповедач додаје поруку: „Сад иди у свет, моја јадна песмо” (*Стојан*: 826) и „Хајдуковом гробу”, где је епски завршетак развијено запажање: „Већ је давно када ово бјеше” (*Хајдуков гроб*: 472).

Сви овде наведени примери разних облика завршетака поема сведоче о романтичарској природи песника који оставља низ нејасноћа, радњу без коначног решења, али – као прави лиричар – додаје свој лирски коментар. Из епске традиције јуначких песама остају само одједи хајдучких тема и понекад типичне формуле („То говори а с душом се бори”, *Гојко*: 710), изразе, епитете и друга стилска средства што би могло бити тема засебних истраживања.

Међу епским спевовима везаним за народну традицију наилазимо на два потпуно другачија текста. То је „Пут”, штампан у првој Бранковој збирци и нештампана дужа поема „Безимена” о којој је Миодраг Поповић писао као о „првом реалистичком роману у српској књижевности” (Поповић 1969: 819), а Драгиша Живковић да је то „малтене роман” (Живковић 1995: 230). „Пут” је опширно анализирао Павле Поповић објашњавајући многе алегорије, пре свега везане за српски књижевни живот, борбу за Вукове реформе и сл. (Поповић 1924: LXXVII–LXXXVI). Према П. Поповићу „Пут” је „песничка алегорична сатира” – сасвим нов „род” у српској поезији. Живковић подробије формулише суд о „Путу” говорећи о „сатиричкој инвентивности, израженој врло успешном хиперболом и карикатуром” (Живковић 1995: 230). Живковић помиње такође „бајроновско-пушкинско-хајнеовски [...] однос према свему инертном, баналном и тривијалном у животу” (Живковић 1995: 230). Велика имена европских песника, који су свој однос према свету исказивали у романтичним поемама, међу које је Живковић уврстио и Бранково дело дозвољавајући да се и његов „Пут” смести у оквире типично романтичарских поема те да се у овом контексту испитују приповедачка средства којима се

⁴ П. Поповић тврди да је Бранко „имао мало способности за стварање правог јуначког епа. Он није Његош; није ни Црногорац, ратник; он не зна шта је бој, рат, јуначка мука. Код Бранка то је само занос, нешто књишко, ‘литература’” (Поповић 1924: CXXIII).

песник служио. Кратка и тачна Поповићева карактеристика форме: „приповетка [...] добро је вођена”, али не представља целину, само низ слика повезаних мотивом пута (на Пегазу), може се допунити примедбом да се на крају радња/путовање нагло прекида. Приповедање тече брзо, у опису нпр. бежања пред опасним непријатељима наоружаним „каменом са Олимпа”, „пламеном Еликона” и страшним јегожетом, песник се служи кратким реченицама пуним динамике. Експресију појачавају емоционални узвици као нпр.: „Шта ћу сада, Боже, и како ћу?” (*Пут*: 233), „Ао мили што ћу ли ти Боже” (*Пут*: 366). Дигресије којима песник прекида радњу (прича о Црној Гори⁵, љубавна сцена коју песник гледа на ливади) потенцирају утисак слободе – највеће вредности за романтичара. А шири контекст овог типа приповедања чини хајнеовска поема „Немачка – једна зимска прича” и „Сан” Тараса Шевченке, оба дела штампана 1844. године.

„Безимену” је опширно анализирао Миодраг Павловић указујући пре свега на утицај *Евгенија Оњегина*, интересантна запажања је такође представио Живковић у уводу за *Изабрана дела*. Развијена је теза о „сатиричкој инвентивности”, поменута „прецизност у опсервацији и оншалантност у тону” (Живковић 1995: 230). После лирског увода радња почиње од описа места (град Беч – иако није именован) и времена (тачно пет сати после подне). Тек после приказани су хероји: девојка Лиза и млади Србин. Следи прича у коју се приповедач понекад укључује са кратким напоменама везаним за јунаке, наглашава да није свезнајући („Он би код ње позадуго, / Али не знам што збораше”, *Безимена*: 173–174). На причу о љубавној авантури, описаној са раскалашним детаљима, надовезује се озбиљнија рефлексивна о опасности којој је изложен млади Србин у велеграду, о утицају туђинске цивилизације, а у ствари – псеудокултуре. „Безимена” се састоји од три песме са уводом: прва са недовршеном радњом али са коментаром, друга – кратка, не до краја јасна и трећа – прво о садашњости, бурним догађајима 1848. године, такође и о даљој прошлости, а од 350. стиха почиње опет љубавна прича прекинута у драматичком тренутку, али са приповедачком закључном досетком „Нећу да заглавим” (*Безимена*: 851). Писана пред крај живота „Безимена”, у ствари само фрагменти, одломци, сведочи о замишљеној, широко планираној целини. Песнички облик – сестина, којом се Бранко служи користећи трохејски осмерац (тзв. *sesta rima ababw*) – поред емоционалности – везује Бранково дело за романтизам. Речито вођено приповедање најављује нове могућности, нови правац српској епизици – долазак реализма. „Много хтео, много започео, / час умрли њега је помео” (*Бачки растанак*: 28–29).

⁵ П. Поповић тврди да је то одјек сусрета са П. П. Његошем у Бечу и заносом црногорским владиком (Поповић 1924: XLVII, LXXIX, CXXIV).

ИЗВОРИ

www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs, приступљено 12.08.2016.

ЛИТЕРАТУРА

- Белић 1947: А. Белић, Бранко и Вуков покрет. *Књижевност*, бр. 9–10, 283–289.
- Вуковић 1976: В. Вуковић, Бранко Радичевић, у: *Из нашег романтизма*. Приштина.
- Дамјанов 1997: С. Дамјанов, Бранко и његова поема Пут. *Свеске*, год. 9, бр. 38, 130–131.
- Живковић 1995: Д. Живковић, Поговор, у: Бранко Радичевић, *Изабрана дела*. Београд.
- Жирмунски 1924: Жирмунский В. *Байрон и Пушкин. К истории романтической поэмы*. Ленинград, с. 44, в: R. Przybylski, *Wstep*, у: A. Malczewski, *Maria*. Wrocław – Kraków 1958, BN I 46, с. CXIV.
- Иванић 1999: Д. Иванић, Пјесничко дјело Бранка Радичевића, у: Б. Радичевић, *Сабране песме*, прир. Д. Иванић, Београд: СКЗ, VII–LXXII.
- Јовићевић 2012: Т. Јовићевић, Песништво Бранка Радичевића и поезија „Успомене на Бранка”. Антологијска едиција ДЕСЕТ ВЕКОВА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ, Нови Сад
- Клеут 1973: М.Клеут, Бранко Радичевић и народна књижевност. *Зборник за славистику* св. 5, 31–76.
- Остојић 1918: Т. Остојић, Бранко Радичевић и Бајрон, у: Бранко Радичевић 1995, *Изабрана дела*. Београд.
- Поповић 1969: М. Поповић, „Безимена” или без имена. *Књижевна историја*, Београд св. 4, 785–820.
- Поповић 1919: П. Поповић, Бранко Радичевић и његова „Туга и опомена”. *Из Књижевности*, св. II, Београд, 83–102.
- Поповић 1924: П. Поповић, Бранко Радичевић (увод у: *Песме Бранка Радичевића са писмима његовим и једном списом у прози*. У редакцији Б. Миљковића и М. Павловића. Са уводом Павла Поповића. Београд СКЗ.
- Радичевић 1999: Б. Радичевић, *Сабране песме*, прир. Д. Иванић, Београд: Српска књижевна задруга.

Milica Jakóbiec-Semkowowa

ЭПИЧЕСКАЯ НАРРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БРАНКА РАДИЧЕВИЧА

(Резюме)

Эпические стихи Бранко Радичевича превосходят по объёму его лирические стихи, но во многих исследованиях и монографиях остаются в тени его лирики. Данная работа — попытка исследовать, в какой степени автор поэмы „Расставание со школьными друзьями” овладел искусством эпического жанра, строил ли повествование, опираясь на эпическую традицию предыдущих эпох — классицизма и предромантизма, или же ему ближе были романтические поэмы в стиле Байрона.

Адријана М. МАРЧЕТИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

НАРАТИВНЕ ТЕХНИКЕ У ПРОЗИ ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА**

Српска критика још увек није открила шта све чини иновативност, посебност и вредност прозе Вељка Милићевића, а посебно *Беснућа* (1906), његовог најбољег дела. Овај Милићевићев кратки роман најављивао је приповедне поступке и теме који ће се у нашој књижевности, али и у другим европским књижевностима, систематски развијати тек по свршетку Првог светског рата. Насупрот социјално-сеоској тематици која је доминирала у прози српских приповедача с краја 19. века, Милићевић у средиште пажње поставља унутрашњи живот својих јунака и јунакиња. Нова психолошка тематика захтевала је и нове приповедне технике, какве у старијој српској књижевности нису биле систематски примењиване. Милићевић је у ту сврху посегнуо за психонаративним техникама, доживљеним говором и фокалним описима, инспиришући се Флобером и Мопасановом прозом. Али, пошто је несумњиво био оригиналан и самосвојан таленат, Милићевић није само копирао своје узоре већ је приповедне технике француског натуралистичког романа развијао самостално, користећи посебне могућности српског језика, и дајући им свој лични печат.

Кључне речи: Вељко Милићевић, *Беснуће*, српска проза, доживљени говор, технике описивања.

На самом почетку 20. века Вељко Милићевић је био једна од највећих нада српске књижевности. Свој први рад штампао је као петнаестогодишњак (1901), а само две године касније, објавивши приповетку „Мртви живот” (1903) у *Српском књижевном гласнику*, постао је, по Скерлићевим речима, „најмлађи сарадник којег је овај часопис икада имао” и писац на чији се „леп и приметан таленат у рађању” озбиљно рачунало (Скерлић 1964: V, 172). И две следеће Милићевићеве приче, „Вихор” (1904) и „Млаке душе” (1905), такође објављене у *СКГ*, наишле су на врло афирмативан пријем код критичара, али највише пажње – потпуно заслужено – привукао је његов први ро-

* amarcetic@fil.bg.ac.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта ИКУМ 178008 који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ман *Беспуће*, који је у *СКГ* објављиван у наставцима, од јануара до јуна 1906. године, а у посебној књизи изашао је тек шест година касније, 1912. године.

Млади писац је врло брзо постао један од најистакнутијих представника новог нараштаја у српској књижевности на самом почетку 20. века, а његов роман, већ и по свом наслову, „карактеристично дело” овог доба. Скерлић је с правом приметио да је Милићевићева проза изражавала једну потпуно нову врсту сензибилитета, својствену младим песницима и прозаистима који су тек ступали на књижевну сцену, Борисаву Станковићу, Вељку Петровићу, Иви Ћипику, Петру Кочићу. Све њих одликује „способност за посматрање и јака осетљивост; много природности и много особености”; по ономе што виде око себе, ови писци су „натуралисти [...] а идеалисти по ономе што осећају у себи; цела њихова уметност је натуралистичка, носталгична, лична, сензуална и социјална” (Скерлић 1964: V, 172).

Период између 1903. и 1906. био је најплоднији у Милићевићевој краткој каријери. Између „Мртвог живота” и *Беспућа*, објавио је и „Вихор”, „Млаке душе” и „Мутну причу”, сарађивао је у сарајевској *Нади*, и у загребачким часописима *Савременику* и *Нашој снази*. Али, 1906, када је изашао и последњи наставак *Беспућа*, и када су сви очекивали да ће млади писац наставити да гради успешну књижевну каријеру, Милићевић је практично престао да пише и објављује. Осим понеке приче, Милићевић је за живота објавио још само роман *Опсене* (1922), који по квалитету ни издалека није успео да се приближи првом, младачком роману.¹ Драгиша Витошевић, један од најбољих познавалаца Милићевићевог дела међу каснијим српским књижевним историчарима, каже да Милићевићу више никад није пошло за руком да понови „подвиг” који је извео са *Беспућем* (Витошевић 1982: 97).²

Чак и данас *Беспуће* изненађује својом модерношћу, књижевном самосвешћу и, можда највише, лепотом и зрелошћу прозног стила какве би читалац пре очекивао од неког врло искусног приповедача него од тек свршеног гимназијалца који се налази на самом почетку романсијерске каријере. Овај „мали роман”, како на плану тематике, тако и на плану приповедне технике, ишао је испред свог времена и најављивао приповедне поступке и теме који ће се у нашој књижевности, али и у другим европским књижевностима, систематски развијати тек по свршетку Првог светског рата. Милићевићево *Беспуће* и његове ране приповетке већ на самом почетку века најављују прозу какву код нас после 1918. пишу Милош Црњански, Иво Андрић, Драгиша Васић и Растко Петровић.

Већ три ране Милићевићеве приче, „Мртви живот”, „Вихор” и „Млаке душе”, у већој или мањој мери, уводе у српску прозу једну нову тему и једну нову технику. Насупрот социјално-сеоској тематизи која је доминирала у прози претходне генерације приповедача, Милићевић тежиште свог при-

¹ Посмртно, у *Српској књижевној задрузи* објављене су му две збирке приповедака, 1930. и 1939, које је приредио Живко Милићевић.

² Витошевић је Нолитову едисију *Педесет српских романа* критички приредио *Беспуће*, узимајући као основу издање самог писца (Сарајево, 1912), и ми цитирамо роман према овом издању.

поведања ставља на психолошку тематику, и у средиште пажње поставља унутрашњи живот својих јунака и јунакиња. Наравно, психологија је у српској прози била присутна и раније, али по правилу у вези са социјалним статусом јунака и истим таквим преокупацијама самих писаца. Код Милићевића, међутим, психологија има вредност по себи, она је потпуно самостална и сама по себи легитимна област интересовања, што писцу омогућује да је истражује и предочава слободно, независно од било каквих социјалних стереотипова формираних у ранијој књижевности. Тиме не желимо да кажемо да је социјална тематика Милићевићу била сасвим страна; он доноси галерију изузетно успешних портрета типичних карактера свог родног краја, Лике, сељака, али и сеоске „госпoде”, чиновника и свештеника, који су махом представљени у негативном светлу. Али, иако у призорима из живота народа, писац наступа социјално ангажовано, овај ангажман, као и социјална тематика у Милићевићевој прози уопште, представља ипак само мање или више рељефно истакнуту позадину, на којој се одвија главна, психолошка драма јунака.

И у *Беснућу*, фокус приповедања је на психолошком доживљају јунака, и то у једном посебном смислу. Аутобиографски јунак овог романа, Гавре Ђаковић, непрестано се самопреиспитује, настоји да открије ко је и чему тежи, док писац настоји да нам дочара управо сам тај процес у свим његовим појединостима. Сви остали елементи, укључујући ту и сликање социјалног амбијента, стављени су у функцију приповедања о том доживљају. У погледу „дубине” психолошке анализе Милићевић је отишао корак даље од других српских прозаиста. У предочавању Ђаковићеве психологије нема ничег стереотипног; Гавре Ђаковић је тип за себе, нови карактер у српској прози, човек који је изгубио животни смисао, али не зато што се, на пример, разочарао у љубави, већ без икаквог видљивог разлога, сасвим изненада и неочекивано. У Ђаковићевом случају, губитак животног смисла није мотивисан никаквим спољашњим околностима, па можемо само да нагађамо када је и због чега код њега „умрла воља за све”. Али, управо овај недостатак спољашње мотивације чини га модерним књижевним јунаком, „егзистенцијалистом”, блиским сензибилитету савременог читаоца.

Нову тему у Милићевићевој прози пратила је и једна нова приповедна техника, коју ћемо за ову прилику назвати „објективним” приповедањем у трећем лицу. То је приповедање из којег су уклоњени очигледни знаци приповедачаовог присуства, дигресије, екстензивни коментари и обраћања читаоцу, а збивања су предочена „објективно”, на драмски начин, из перспективе неког од јунака, без пишевог уплитања. У класичним западноевропским романима, на пример, код Флoбера и Золе, „објективни” начин приповедања по правилу је удружен с једном од најважнијих психонаративних техника – с доживљеним говором (*erlebte Rede*) или слободним индиректним стилom (*le style indirect libre*). Такав је случај и код Вељка Милићевића. У његовим причама и романима, од „Мртвог живота” до *Опсена*, слободни индиректни стил, у контексту „објективног” приповедања у трећем лицу, представља доминантну наративну норму. Наравно, и код ранијих српских приповедача и

романсијера могли би се наћи примери оваквог приповедања, али тешко да има иједног пре Милићевића који је доживљени говор доследно примењивао у том обиму и на тај начин, у вези са новом тематиком, психолошким доживљајем јунака. Милићевићу је ова техника главно средство помоћу којег дочарава развој и зрење унутрашњег доживљаја јунака; експериментишући, он ју је временом усавршавао, обогаћујући на тај начин и сопствени стил и изражајне могућности српске прозе уопште.

Слободном индиректном стилу Милићевић се учио првенствено од француских писаца, Флобера и Мопасана, али та чињеница ни најмање не умањује вредност његове прозе. Штавише, задивљујуће је како је лако, природно и непретенциозно тако млад писац усвојио овај приповедни начин и с колико га је књижевног и језичког осећања применио у српском језику. За веома кратко време, од „Мртвог живота” до *Беснућа*, Милићевић је постао прави мајстор ове прозне технике, а њоме се служио тако надахнуто и виртуозно да бисмо га могли назвати српским Флобером само да га је таленат мало дуже послужио и да је, после *Беснућа*, написао бар још један или два романа сличне инспирације. Техници доживљеног говора својствено је да евоцира јунаков језик и начин изражавања, чиме се у приповедању истиче његова психолошка перспектива. У ту сврху могу послужити различита језичка средства, глаголска времена, заменице, узвици и интерпункцијски знаци који изражавају јунаков емоционални став. Будући да је доживљени говор наративни поступак који се у великој мери ослања на особине самог језика на којем је текст написан, он увек има и неке специфичне особине које произлазе из природе тог језика. На пример, приповедање у садашњем, односно будућем времену једна је од карактеристичних особина доживљеног говора у српском језику. Све ово можемо запазити у следећим примерима, где ћемо црним истаћи речи путем којих се директно конституише доживљени говор:

Главу је поднимио у руке и наслонио се лактовима о свој сто. Гледао га је дуго. **Ето, позна** га у најмање ситнице, сваку резотину, сваку мрљу, црвоточину, **позна** на њему. Десет година свога учитељевања сједио је он **ту**, за својим столом. **Ту** су се рађале његове идеје, утопијске идеје, **ту** је он сновио, у сумрацима, како ће он дићи – не дићи већ ускрснути – народ, морално и материјално (Милићевић 1903: 338).

У овом одломку из „Мртвог живота” само су прве две реченице исприповедане с тачке гледишта неименованог приповедача, „објективним начином”. Остатак одломка, почевши од реченице „Ето, позна га у најмање ситнице...”, исприповедан је такође у трећем лицу, али из перспективе јунака, учитеља Дамјана Дамјановића; просторна тачка гледишта, лексика, асоцијативни оквир у целини нису приповедачеви, већ јунакови. На то упућује узвик „ето” којим почиње реченица, прилог „ту” који фокусира приповедање у просторну тачку гледишта јунака и, најзад, избор лексике којом се изражава јунакова емоционална тачка гледишта: „ту је он сновио... како ће... дићи – не дићи већ *ускрснути*...”. Глагол „ускрснути”, који приповедач бира уместо неутралнијег „дићи”, уводи читаоца у Дамјанов унутрашњи доживљај и сугерише му емоционални и морални значај који је за младог учитеља у прошлости имала идеја о просвећивању народа. Наравно, употреба овог глагола може

се схватити и у иронијском кључу, као израз приповедачевог односа према идеализму младог учитеља, али управо таква двосмисленост јесте једна од суштинских особина доживљеног говора, у којем је често немогуће успоставити јасну разлику између приповедачеве и јунакове речи, а самим тим ни одредити се за једно од могућих значења исказа.

Следећи одломак из „Вихора” прави је пример флоберовског доживљеног говора:

Немиран осјећај будио се у души Смиље Тадићеве, осјећај који она није могла испитати својим разумом, већ га је само у души појимала. Будило се у њој нешто што је она **одавно** слутила и очекивала да ће доћи, и то је избијало на површину тек у ноћи, топлој и мекој, страсној и разблудној. Дању рад од човјека одбија такве мисли, рад што исцрпљује снагу, и сунце што убија мозак, онда **се чује** само звек мотике о тврду, упечену земљу, или једнолични **шум** косе кад **ваља** оштрим сјечивом за собом ниску, мршаву, брдску траву, или кад **писне** коса кад запара тврд камен. А ноћ **потискује** такве мисли... она **омамљује** чељаде да заборави дневни труд и муку, она **буди** оно што се чинило да је успавано... (Милићевић 1904: 1203)

И овде је само прва реченица исприповедана „објективним” начином, у трећем лицу, из перспективе неименованог приповедача. Већ у другој реченици приповедач прелази на доживљени говор, предочавајући нам мисли и осећања своје јунакиње, посрнуле сеоске девојке, Смиље Тадићеве. По начину размишљања, Смиља неодољиво подсећа на Ему Бовари, а то је зато што нам је њена свест предочена на исти начин на који Флобер дочарава свест своје јунакиње. У првом одломку „у души Смиље Тадићеве” буди се „осјећај који она није могла испитати својим разумом”, јер је, као и у Емином случају, реч о јунакињи несофистициране, ограничене интелигенције: и Смиља је жена која не реагује разумом, већ чулима. За разлику од унутрашњег доживљаја Дамјана Дамјановића, у доживљају просте сеоске девојке, нема сложених, јасно артикулисаних мисли и идеја; њеном унутрашњем доживљају својствене су, баш као и Еми Бовари, чулне сензације и фантазије. Кад заври у њену свест, приповедач региструје готово искључиво чулне представе, „сунце што убија мозак”, „звек мотике о тврду, упечену земљу”, „шум косе кад ваља оштрим сјечивом брдску траву” итд., које упућују на Смиљину сензуалну, нерелексивну природу. У причи у целини, Смиљино размишљање обично није дато у облику јасно артикулисаних мисли, већ у форми стереотипних представа које као да су преузете из неких еротско-сентименталних романа, сличних онима које је можда читала и Ема Бовари. Међутим, овде посебно треба истаћи да Смиљина свест није предочена непосредно, као у унутрашњем монологу, није дата њеним речима и једноставном репродукцијом онога што она осећа. Овде не говори Смиља, већ писац: он бира утиске, прави метафоре, стилски обликује реченице. Осећања су Смиљина, али она никад не би умела да их изрази онако како нам Милићевић о њима приповеда.

Као и у ранијим причама, и у *Беснућу* је доживљени говор главна техника помоћу које приповедач дочарава унутрашња преживљавања свог јунака; међутим, сада је обим тих унутрашњих преживљавања толико увећан

да практично заузимају цео роман. Осим у шестој глави, која је накнадно дописана за издање из 1912. године, и у којој нас приповедач упознаје са предисторијом Чехиње Ирене, сва остала збивања, од прве до последње реченице, предочена су из перспективе главног јунака: у *Беснућу*, све „пролази” кроз Гавру Ђаковића. Истовремено, обим спољашњих збивања сведен је на минимум. У *Беснућу* уочавамо још једну важну особину Милићевићевог приповедања. Основна наративна ситуација и овде је безлично приповедање у трећем лицу; нагласак је на предочавању психолошких стања, али је значајан део текста посвећен описивању предмета и пејзажа. Међутим, описи су по правилу помешани с приповедањем о унутрашњем преживљавању јунака, односно остварују се комбиновањем дескрипције с доживљеним говором. Посматрано у целини, у Милићевићевом приповедању најбољи су управо овакви, интериоризовани описи. Његове технике описивања су разноврсне, суптилне и изнад свега модерне; Милићевић се служи фокалним описима, итеративним описима, симболичним и метафоричним описима, осамостаљеним описима. Остављајући по страни несумњив приповедачки таленат, инспирацију за овако широк репертоар различитих дескриптивних техника Милићевић је могао да нађе само код француских писаца, тачније код Флобера: као и код Флобера, опис код Милићевића постаје психонарративна техника. Предочен из перспективе самог јунака, опис је у ствари слика јунаковог унутрашњег доживљаја, он је прожет јунаковим емоцијама и изражава његово расположење. Истовремено, опис може да сугерише и приповедачев, односно пишељев доживљај света. То је најизразитије у симболичним детаљима којима Милићевићеви описи обилују. На пример, опис којим почиње четврта глава романа може се схватити као нека врста прикривеног ауторског коментара који преноси исто осећање промашености и узалудности живота које током читавог романа прогони и самог јунака:

[...] главном улицом комешало се, мимоилазећи се, мноштво вечерњег свијета који је био изашао у своју обавезну шетњу; људи се гласно поздрављали... жене бацале погледе... средином улице пролажаше једна гомила зидарских радника пуних креча по одијелу и по изобличеним, рђавим шеширима... А кроз то мноштво, лијено и спокојно окретали се точкови на двоколним таљигама, прљавим и слупаним од дасака, пуним смећа и ђубрета, из кога је вирила једна прљава лопата... на смећу спавао је слатко млад радник, са црвеним и једрим лицем, у искрпљеном прљавом одијелу, са уздигнутим коленима и са широм опруженим рукама, са изразом задовољства на лицу: снивао је, ваљда нешто лијепо (Милићевић 1982: 45).

Већ сам по себи, опис младог радника руменог лица који слатко спава на гомили ђубрета довољно је сугестиван, а контраст на којем се заснива изражава, на флоберовски начин, фундаменталну иронију живота у којем, једно крај другог, стоје трулеж, прљавштина и смеће и, с друге стране, лепота и здравље младости. Овај опис представља увод у епизоду у којој нам је, у слободном индиректном стилу, предочено како Гавре Ђаковић размишља о смислу живота. Карактеристично је да су ту јунакове мисли „помешане” са идиличним описом Уне и сеоског пејзажа, који су такође предочени из јунакове перспективе. Лепота пејзажа наводи га на помисао да би „можда било

боље да се није одвајао од своје земље”, да би можда ту пронашао срећу и да „не би можда осјећао оволико празнине у животу” (Милићевић 1982: 47). У различитим тумачењима Милићевићевог романа ова размишљања Гавре Ђаковића, као и читава ова епизода, заузимају средишње место. Готово у целини ово место цитира и Скерлић у приказу *Беспућа* из 1912. То је и разумљиво будући да је ово једино место у роману на којем се читаоцу нуди некакво објашњење за туробно јунаково расположење. Али, иако је ово место са становишта тумачења романа у целини несумњиво важно, не смемо да заборавимо да је оно предочено као размишљање самог јунака, у форми доживљеног говора, па би било брзоплето закључити да јунаково размишљање подупире и приповедачево тумачење предочених збивања. У „мемли и чами” провинцијске „плитке средине”, Гавре Ђаковић се осећа „сам, одвојен од свега, као у једној страшној бескрајној пустињи без хоризонта”:

Гурнули су га у школе да буде господин, одвојили су га од земље и народа, спријечили га да ухвати коријена у земљи из које је изникао, гурнули га у један живот у који кад је загледао, он се згрозио, ужаснуо, тргнуо. И пошао је натраг кад већ више мостова није било: у онај живот није се усудио да уђе, а овај други постао му је неприступан (Милићевић 1982: 48).

На основу ових редова Скерлић и неки каснији критичари закључили су да је Милићевић кроз лик свог јунака хтео да прикаже једну у оно време популарну књижевну идеју, идеју о „човеку без корена”, коју су под утицајем Мориса Бареса и његовог романа *Les Déracinés*, у југословенским књижевностима развијали и други писци. Драгиша Витошевић каже да је у српској критици о Милићевићевом јунаку постојала представа „скоро искључиво као о ’човеку без корена’” (Витошевић 1982: 140), али он сам није сасвим склон да Ђаковића без остатка сведе на тип „човека без корена”. Он с правом примећује да начин на који нам је овај јунак предочен није искључиво типски. Није све у „раскорењености”, каже Витошевић, ту је „и цео низ других ’одвајања’” које по њему такође морамо узети у обзир у тумачењу Ђаковићевог лика (Витошевић 1982: 142). Иако је на бољем путу од Скерлића, који је Милићевићу замерио да није понудио уверљиву анализу јунаковог друштвеног преображаја, ни Витошевићево тумачење није сасвим прихватљиво.

По спољашњој, егзистенцијалној ситуацији, Гавре Ђаковић би се заиста могао узети као пример „човека без корена”. Пореклом са села, из интелектуално сиромашне породице, он одлази на школовање у Загреб: „гурнули [су] га у један живот у који кад је загледао, он се згрозио, ужаснуо, тргнуо.” Али, видели смо да су ове речи део епизоде у којој, у форми доживљеног говора, јунак преиспитује своје осећање животне промашености; оне не морају нужно изражавати и приповедачево становиште. Штавише, када треба разјаснити зашто је у његовом јунаку „умрла воља за све”, приповедач је врло уздржан и нигде у роману изричито не каже зашто се у њему одједном све „сломило”. Милићевић у ствари уопште не обликује свог јунака као типичног „човека без корена”; Гавре Ђаковић је и нешто мање и нешто више од тога. С једне стране, њему недостају социјална амбиција и извесна морална неосетљивост које по правилу одликују типичног „раскорењеног човека”. С

друге стране, по сензибилитету и капацитету за самоанализу, он је много сложенији и у сваком случају потпуно друкчији од типичног *parvenu*-а. Пре него тип, Ђаковић је индивидуалиста, јунак који трага за смислом живота, али не у друштвеним и моралним стереотиповима, већ у болном и тегобном самопреиспитивању, у сопственој души, „у страшној бескрајној пустињи без хоризонта” (Милићевић 1982: 48).

Скерлић је замерио Вељку Милићевићу што „није успео да нам свог кукавног јунака представи као жртву једног тешког социјалног преображаја, прилагођавања једне младе расе условима модернога живота” (Скерлић 1964: V, 297), не помишљајући да овоме то можда није ни била намера и не питајући се није ли можда управо у том „промашају” била садржана највећа иновативност и вредност овог романа. *Беснуће* је много више психолошки роман но роман из друштвеног живота. Али, у томе не треба видети његов недостатак. Напротив, управо такав какав јесте, уроњен у танану психолошку анализу од прве до последње странице, овај роман представља сасвим оригиналну појаву у српској књижевности прве деценије 20. века. И данас он изгледа модеран и нов управо по својој радикалној посвећености психолошкој анализи и „моралној аутопсији” једног нетипичног, потпуно самосвојног јунака.

ЛИТЕРАТУРА

- Витошевић 1982: Д. Витошевић, Поговор, у: В. Милићевић, *Беснуће*, Београд: Нолит.
- Витошевић 1990: Д. Витошевић, *Српски књижевни гласник 1900–1914*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Милићевић 1903: В. Милићевић, „Мртви Живот”, Београд: *Српски књижевни гласник*, бр. 5 – 1. новембар, 1903 – 1. јануар 1904.
- Милићевић 1930: В. Милићевић, *Приповетке I и II*, 1930, Београд: СКЗ.
- Милићевић 1982: В. Милићевић, *Беснуће*, Београд: Нолит.
- Милићевић 1930: Ж. Милићевић, Поговор, у: В. Милићевић, *Приповетке I*, Београд: СКЗ.
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, *Лисци и књиге IV и V*, Београд: Просвета.

Adrijana M. Marčetić

VELJKO MILIĆEVIĆ'S NARRATIVE TECHNIQUES

(Summary)

Serbian criticism has not yet entirely revealed the uniqueness, significance and true value of Veljko Milićević's fiction, especially of his best work, short novel *Bespuće*, 1906 (*Wastelands*). In it Milićević had announced the narrative style and topics that will, in Serbian and other European literatures, systematically be developed only after the WWI. In contrast to the fiction with social and rural topics that dominated Serbian literature of the late 19th century, Milićević puts in the spotlight the inner life of his heroes and heroines. New psychological themes required new narrative techniques. For that purpose Milićević reached to psychonarrative techniques, free indirect speech (narrated monologue) and focalized descriptions, inspired by Flaubert's and Maupassant's works. But Milićević did not just imitate his models; he independently developed his narrative style, using the special features of the Serbian language, and giving it a unique personal touch.

Јован М. ЉУШТАНОВИЋ*
Висока школа за образовање васпитача
Нови Сад

Оригинални научни рад
Примљен: 27. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА И НАЧЕЛО КОХЕРЕНЦИЈЕ У *БАШТИ СЉЕЗОВЕ БОЈЕ* БРАНКА ЋОПИЋА

Башта сљезове боје Бранка Ћопића најчешће бива жанровски одређена као *венцац приповедака*. Такво жанровско одређење подразумева извесну дијалектику између композитности приповедачке збирке и начела кохеренције које се огледа како у дубоким везама између приповедака на тематско-мотивском плану, тако и на плану књижевног поступка и на плану рецепције. Одређену улогу у јачању, односно у слабљењу веза међу приповеткама *Ћопићевог венца* имају свакако и форме приповедања. Већ на први поглед је очигледно да је *Башта сљезове боје* добрим делом причана у првом лицу, али и да је један њен значајни део испричан у трећем лицу. Предмет истраживања у овом раду јесу облици фокализације у Ћопићевој књизи, њихов утицај на почетак, крај и композицију књиге, као и семантички систем који се кроз такве форме приповедања конституише.

Кључне речи: хомодијегетички приповедач, хетеродијегетички приповедач, спољашња фокализација, унутрашња фокализација.

У овом раду покушаћемо да проблематизујемо из наратолошке перспективе питање приповедачке кохеренције Ћопићеве *Баште сљезове боје*. Оно се, поједностављено, може формулисати и овако: ако *Башта сљезове боје* отпочиње приповедањем у првом лицу, а завршава се приповедањем у трећем лицу, има ли та промена дубљу везу с тематско-мотивском структуром прича сабраних у књизи и с њиховим међусобним односом? Садржи ли замена „*приповедача који је лик у приповедним ситуацијама*” (Принс 2011: 69) „*приповедачем који није лик у приповедним ситуацијама*” (Принс 2011: 68) некакву смислену процесуалност која приче међусобно повезује у виши симболички систем? Ово питање се не односи само на приповедачки *глас* већ, казано терминологијом Жерара Женета, и на *начин* приповедања, на оно што приповедач (не) зна у односу на друге ликове (в. Марчетић 2004²: 50–51). Једном речју, посматраћемо у *Башти сљезове боје* модусе *хомодијегетичког* и *хетеродијегетичког* приповедања, као и различите облике *фокализације* и

* joljilja@gmail.com

покушавати да претпоставимо везу ових „фигура приповедања” са значењима Ћопићевих прича.¹

У *Башти слезове боје* приче су груписане у две целине: прва се зове „Јутра плавог слеза”, а друга „Дани црвеног слеза”. Јасно је да је у тим наслова садржана и идеја кохеренције, али и идеја о разликама. „Боја слеза” јесте оно што симболички обједињује ову књигу, али разлика (можда и прикривени контраст) између јутра и дана, између боје плавог и црвеног слеза, сугерише да књига почива на значајним разликама, можда, на обликовању процеса – приказивању неке историје. Чини нам се да та историја, наслутива у лирској симболици боја, у том свом умекшаном, лиризованом облику, обједињује Ћопићеву књигу.

Башта слезове боје најчешће се жанровски одређује као *приповедачки венац*. На први поглед, ствар је једноставна, постоје књиге које су састављене од приповедака међусобно повезаних, пре свега појединим ликовима, а онда, донекле, и тематиком и приповедачким поступком, али ту повезаност, ипак, у многим случајевима не опажамо на исти начин као целовитост романа. Чини нам се да би се, у хипотетичком аналитичком експерименту, могла, на пример, доказивати већа приповедачка кохерентност *Баште слезове боје* него ли *Бакоче фра Брна* Сима Матавуља или *Хазарског речника* Милорада Павића. Мислимо да је у овом часу питање о жанровским сличностима и разликама *романа* и *венца приповедака* за нас претешко. Ипак, хтели бисмо да овим радом начнемо понешто од споменутог проблема.

На почетку, испред главног приповедачког корпуса *Баште слезове боје* стоји пишчево писмо мртвом пријатељу Зији Диздаревићу. Писмо има и неку врсту посвете, која је штампана на засебној страни, као паратекст, и она, сем информације да је реч о књижевнику, доноси и важну историјску информацију да је Зија „убијен у логору Јасеновац 1942” (Ћопић 1970: б. п.). За разлику од оне потенцијалне историје, која се само слути у односу међу насловима приповедачких целина – овај податак, везан за политичку и друштвену историју и њену деструктивну снагу, појављује се већ на самом „улазу” у књигу. Ипак, лирска енергија садржана у слици *баште слезове боје* и даље наговештава да ће та историја у овој књизи, чак и у свом најтрагичнијем виду, бити више доживљавана и проживљавана него рационално тумачена.

Само писмо Зији Диздаревићу написано је у складу с наративним конвенцијама на којима почива, иначе, епистоларна проза. Јасно доминира пишчево Ја и то се Ја обраћа адресату, значи *наратору* с јасним идентитетом. Пошто је особа која има функцију наратора мртва, ово писмо је, културолошки гледано, древни, митски, разговор с мртвима (прецима и блиским људима). Такви разговори се, најчешће одвијају у сну (мада у традиционалној култури постоје и њихови јавни облици), они подразумевају неку врсту симболичке размене и имају, често, пророчку улогу. Несумњиво, има нечег сновидног и пророчног и у овом Ћопићевом писму.

¹ Доследно ћемо користити термин *прича*. Сматрамо да је реч о збирци *кратких прича* (short story).

Смрт је један од лајтмотива овога предговора. И сам чин писања постаје својеврсно *надигравање са смрћу*. Тако мотив који има различите варијанте у светској књижевности (Шехерезада, *Аска и вук* Иве Андрића) у Ћопићевом случају постаје импулс да се, у стрепњи пред демонским лицем историје, опште и балканске, чија жртва је био и Зијо, што пре испише „златна бајка о људима”, да се испричају приче „о добрим старцима и занесеним дјечацима” и о „суровим бојовницима: голубијег срца” (Ћопић 1970: 4). Све прераста у метанаратив који ближе одређују тематику и врсту ликова у Ћопићевој књизи.

Сваки предговор, па и ово Ћопићево писмо, по заговорницима деконструкције, начин је, да се изрази „*autorova vlast nad tekstem*” (Норис 1990: 14). Ћопићево писмо Зији то, несумњиво, чини поцртавајући аутобиографски слој књиге и наглашавајући могуће историјске и идеолошке аспекте, али и оне егзистенцијалне и метафизичке слојеве који се односе на питања живота, смрти, постојања и смисла, а који су у самом наративном ткиву Ћопићеве књиге фино растворени и суптилно утишани.

Ипак, колико предговор деконструише ову збирку прича, толико и приповедачки корпус *Башта сљезове боје*, на свој начин, „подрива” метанаративни дискурс који се конституисао у писму Зији. На пример, јавља се и постојана сумња у Ћопићеву тврдњу да он у *Башти сљезове боје* приповеда „златну бајку о људима”: „сем ако се бајка не схвати у најширем могућем значењу као вечити сан о срећи” (Шаранчић Чутура 2013: 155). Како показује Љиљана Пешикан Љуштановић, за разлику од усмене бајке која се, по правилу, окончава надокнађивањем или превазилажењем штете, „недостаци и губици о којима Ћопић приповеда су ненадокнадиви, а чежње његових јунака неоствариве”. У причама из *Баште сљезове боје*, нема „срећног краја”, а „активистички оптимизам усмене бајке замењен је сетом и меланхолијом” (Пешикан Љуштановић 2012: 41).

Поставља се питање, може ли се *Башта сљезове боје* тумачити као залудан, по много чему донкихотовски,² покушај да се исприча „златна бајка о људима”, која бива (упркос наративу о великој људској доброты који Ћопића несумњиво опседа) претворена у меланхоличну причу о људској пролазности у збиљи историје. Одсликава ли се сва залудност и пропаст Ћопићевог подухвата кроз промену приповедачког гласа од *хомодијегетичког* у *хетеродијегетичко* приповедање?

Почетак „Јутара плавог сљеза” далеко је од историјске збиље и оног зла које она носи. Прва прича носи исти наслов као и књига: „Башта сљезове боје”. Самим тим и она има одређена програмска и метанаративна значења. Хомодијегетички приповедач приписује мушкарцима неспособност да разликују боје, и све то повезује с лирском сликом процветалог слеза који изненада у пролеће, „љупко просине иза коплъасте поцрњеле ограде”. Анегдота је, што је често код Ћопића, основ ове приче. Дед Раде, који је, уз хомодијегетичког приповедача (дечје Ја), главни лик ове приче (и већине прича

² У Ћопићевом писму Зији постоји наговештај идентификације с Дон Кихотом. Писмо се овако завршава: „Збогом, драги мој. Можда је неком смијешна моја старинска одора, прајдедовско копље и убого кљусе, које не обећава бог зна какву трку. Јах, штаћеш...” (Ћопић 1970: 4).

из „Јутра плавог слеза”), слабо разликује боје. Његов унук у школи, поводећи се за дедовим (не)препознавањем боја, тврди „да је вук зелен”. Због тог „незнања” и дететовог упорног позивања на деда учитељица повуче дете за уши и иронично говори о „мудром” деду. То је разлог да огорчени старац извређа учитељицу и бива притворен. Реч је о хумористичкој структури у којој сви ликови попримају хумористичке функције, сви су нефлексибилни и зато смешни: дете са својом бескрајном оданошћу деду, учитељица са својом професионалном опсесијом да преда тачан науч, дед са својом повређеном сујетом.

Дететов доживљај у школи и његове потоње реакције изражене су кроз дијалог с дедом и све је у знаку спољашње фокализације. Од дедовог непознавања боја приповедач гради вишеслојну метафору о људској неспособности да јасно опази не само боје слеза него и боје света, о општој несигурности људске спознаје, али и о детињству као о рајском времену када је свака спознаја сама по себи била права. У таквој приповедачкој констелацији, која је изразито хомодијегетичка, постоји заметак нефокализованог приповедања. У једном часу сазнајемо нешто што хомодијегетички приповедач не може знати, пошто је реч о дедовом унутрашњем говору:

Шта! Пред читавим разредом његовог унука, миљенца, теглити за уши, а уважену старину поспрдно назвати мудрим, боље речено будалом. Дотле смо дошли? И још рећи да вук није зелен већ некакав...хм! Е, то не може тако проћи (Ћопић 1970: 9).

Овај дедов унутрашњи глас конципиран је, по својој лексичкој и синтаксичкој структури, као нека врста јавно изреченог монолога. Самим тим он не одудара драстично од хомодијегетичког приповедања. Ипак, овај „инцидент” наговештава својеврсну игру између различитих ступњева фокализованости у *Башти слезове боје*.

Три прве приче, већ споменута „Башта слезове боје”, као и „Чудесна справа” и „Ти си коњ” испричане су, у основи, по веома сличном хомодијегетичком моделу. У њима доминира приповедачко Ја које комбинује сведочење о некадашњим догађајима с коментарима. Становиште детета чешће је изражено кроз дијалог, а веома ретко кроз унутрашњи монолог. На пример, у „Чудесној справи”, причи о сату, који је оставио деду побратим Петрак на чување, унутрашња фокализација детета појављује се тек на крају приче. Дед, који се плаши различитих справа, односи се према сату као живом бићу. Сат, који је стао, бива оживљен дечаковом руком. Срећан дед води дечака у млин. Описана је сцена дубоке присности: „До дуго у ноћ сједели смо на млинском прагу и гледали у пун мјесец нас двојица, велика бена и мала бена, а около су регетале жабе па уз ту крекеталку ниси знао јеси ли још на земљи или заједно с мјесецом рониш кроз расперјане навилке облака” (Ћопић 1970: 14. Истицање Ј. Љ.). Дететова унутрашња фокализација налази се на јаком месту, на самом крају приче, и она причу о сату и смешном чудаштву вољеног деда, претвара у топлу приповест о међузависности и присности одраслог и детета.

Прича „Ти си коњ” има нешто више трагова *унутрашње фокализације* детета, али су све то пре наговештаји него развијене приповедачке деонице. При-

ча тематизује једну уврнуту, надреалну расправу између деда Рада и дедовог пријатеља самарције Петрака. Петрак свог побратима Рада Ћопића упоређује с коњем. То упоређење дед доживљава као увреду, а самарција, напротив, потакнут горким искуством с људима, снажно артикулише вредносни систем у коме су коњи бољи од људи. Дете је, пре свега, сведок расправе, повремено се само потврђује његово присуство, а само гдегде појави се траг унутрашње фокализације. Битно је да се она појављује на јаком месту, на крају приче, опет у функцији њеног симболичког и смисаоног заокруживања. Унутрашња фокализација непосредно претходи питању: „Беде, јесам ли ја налик на коња?” (Ћопић 1970: 20). Опет је на делу снажна емотивна идентификација детета и деда. Она у већини прича из „Јутара плавог сљеца” и служи за конституисање симболичког система који трансцендира појединачне приче.

У причи „Поход на мјесец” унутрашња фокализација детета апсолутно доминира. Дете које је до тада било, углавном, сведок (спољашњи фокализатор) и изражавало свој унутрашњи свет тражећи, пре свега, топлину и сигурност, одједном постаје побуњеник коме је „овај свијет шашав и будаласт” (Ћопић 1970: 21). У време Михољдана, у дане „празничне, сјајне и пуне шапата”, у „Петракове развезане дане” (Ћопић 1970: 22), назване по дедовом чудном пријатељу који својим доласком у кућу Ћопића доносио нови степен слободе и сновидности – дете, понето властитим жељама и подржано „вантазијама” необичног госта, креће да дохвати Месец. Цео подухват се завршава неуспехом – горчином „првог, дјечијег распећа” (Ћопић 1970: 25) – подељеношћу између оног што је неземаљско и недостижно, „страшног, бљештавог мјесечевог пожара, хладног и невјерног, који расте над хоризонтом и силовито вуче у непознато” и сигурности, „смирене дједове ватрице” (Ћопић 1970: 26). Без обзира на неку врсту пораза (дете одустаје и враћа се у топлину „дједове ватрице”), круг сигурности и топлине бива трајно отворен, у детету бива покренута антрополошка опрека дома и света, и даље Ћопићево приповедање у *Башти сљезове боје* може се, у приличној мери, посматрати као тематизовање ове супротности.

Чини нам се, да се ова симболичка промена рефлектује и на форме приповедања. У наредним причама, скоро до самог краја „Јутара плавог сљеца”, сигнуми хомодијегетичког приповедања проређују се и постају слабији. Пре свега, приповедачко Ја показује све веће знање (тежи свезнању), што се посебно види у коментарима у уводним деловима појединих прича, па се самим тим долази до приповедања снижене фокализације. На пример, прича „Млин поточар”, која следи непосредно после „Похода на мјесец”, отпочиње опширном расправом, прво о „тајанственим местима”, онда о „сеоским млиновима поточарима”, па о појединим ширим социјалним збивањима везаним за млин о коме приповедач хоће да прича. Све то се распростире на три стране (Ћопић 1970: 28–30). У тој расправи скоро да нема никаквог непосредног трага *хомодијегетичког приповедања*, она садржи само једном употребљену заменицу *наша*, у синтагми „наша потпланинска села”, што се односи на шири, неодређени колективни идентитет и не дефинише јасно позицију првог лица.

После таквог увода појављује се поново у пуној мери хомодијегетички приповедач. Он прича о односу деда Рада према млину као својеврсној социјалној, али и личној, психолошкој институцији: „Млин је, на пример, за дједа био као неко мало светилиште коме ваља, овда-онда, отпјешачити да се из његових дарезљивих руку прими брашно за 'хљеб наш насушни дажд нам днес'" (Ћопић 1970: 31). Дед Раде у млину, између осталог тугује за умрлом женом. И овом приликом саопштава приповедач оно што, по правилу, хомодијегетички приповедач и не би могао знати, дедов унутрашњи монолог о умрлој жени (в. Ћопић 1970: 31). То је, опет, тежња ка нултој фокализацији, која је била приметна и у опширном уводном делу приче, али, као и у причи „Башта сљезове боје”, својом говорном фразеологијом дедов унутрашњи глас личи на монолог који се могао и јавно саопштити, па тиме бива уклопљена у хомодијегетичко приповедање. Слична ситуација се понавља и пред крај приче. Млин, као дедово свето место, „оскрнавио” је најамник у Ћопића, Велики Јово, који је користио млин за љубавне састанке. Јовово оскрвнуће „светиње, гдје се меље брашно за крув, за цицвару, за чесницу” (Ћопић 1970: 34) дестабилизује свет деда Рада. С „докрајченим даном” у свом собичку Раде размишља о тој нестабилности: „Шта ћеш, прође тако читав живот, не сигуран и заљуљан, текао, текао, а ти бенашу и говече божје, вјечито мислио да чврсто стојиш на једном мјесту и да је све у твојим рукама” (Ћопић 1970: 35). Наравно, дете, које се увлачи у собу и леже у топлу сигурност иза дедових леђа, не може знати шта дед размишља.

Већ је опажено да се Ћопићев први циклус, „Јутра плавог сљеза”, „ликом деда Рада згуснуо у целину” (Михајловић 1970: XV). Радивоје Микић је, анализирајући *Башту сљезове боје*, указао на „потребу приповедачевог деде Рада да има свој свет и да у том свету, опет, могу владати сасвим посебне законитости” (Микић 1994: 1), да се у њему укрштају и прожимају „равни сна и стварности”. Дед Раде јесте изузетна особа, пре свега, по своме односу према свету. Он је верујући који богоугодно, скоро да се може рећи, светачки живи. Хришћанско предање и однос према другим људима у складу с хришћанским моралом – важни су за старца. Није случајно што Борислав Михаиловић Михиз назива деда Рада „богоносцем” (Михајловић 1970: XIV). Управо слика таквог деда Рада сабира се у причама „Млин поточар”, „Коњска икона”, „Раде с Брдара”, „Свети Раде лоповски”, „Мученик Сава...” У овим причама, сем идеализације старца, постоји и општија слика односа према религији подгрмечког, и шире, српског живља у Босни. То Ћопићево сведочење о особеном амалгаму хришћанских и наивних народских веровања и представа у религијској пракси босанских Срба има тежину културолошког сведочења, мада је у великој мери фикционализовано, претворено у низ приповедачки развијених анегдота и, најчешће, хумористички пародирано. Приче се повезују у семантички систем у коме дед Раде добија икону и стиче своје вернике из круга ближњих (постаје „лоповски светац”). У описивању тог и таквог религијског праксиса, дете је, најчешће, наивни сведок који споља фокализује одређене догађаје, а његова унутрашња фокализација, обично, изражава чврсту емотивну повезаност с дедом.

У тој игри између фокализованог и нефокализованог приповедања можда је најзанимљивија прича „Дане Дрмогаћа”. У њој, издвојена као засебна целина (од 76. до 81. стране), испричана је прича о деда Радовој младости и о његовом побратимству и дружењу с Даном Дрмогаћом. У тој деоници прича се о догађајима о којима хомодијегетички приповедач не може непосредно сведочити, појављују се знања која су општија и шира од могућих знања приповедача у првом лицу, и што је најбитније, приповедач зна и шта поједини ликови сањају и размишљају, на пример, шта је сањала Драгиња Кече, девојка коју су посећивали и удварали јој се Раде и Дане (в. Ћопић 1970: 80).

Други део приче поприма приповедачку конфигурацију сличну претходнима. После низа година, Дрмогаћа изненада долази код пријатеља из младости и побратима. За време свог боравка он показује тешку и ратоборну нарав и по селу се непрестано сукобљава с представницима власти. Дете је и у овој причи „увијек присутан свједок у свим Дрмогаћиним окршајима” (Ћопић 1970: 86). На крају приче, после великог сукоба Дрмогаће са жандарима, дечак бива и ислеђиван о том сукобу. То непријатно ислеђивање оставља снажан утисак на дете и отвара његову унутрашњу фокализацију. После страшних снова и два-три дана боловања, дечак устаје и у „млаком дану” „плови низ вјетар” и осећа да за његовим петама језди Дане Дрмогаћа. Призор је имагинаран, унутрашњи, мада је приказан као слика спољашњих збивања.

Пред крај „Јутара плавог сљеза” у причи „Слијепи коњ” умире дед Раде. За разлику од снажне Ћопићеве опседнутости смрћу у писму Зији, у овој причи дедино умирање је утишано, повезано са старчевом последњом добротом, бригом о слепом коњу. У зимском дану „дјед се неопазиче угасио”. Између мртвог старца и детета и с оне стране живота траје дубока веза. Мртав старац како да нешто напетом ослушкује. Дете једино зна шта чека – слепога коња (в. Ћопић 1970: 93).

Последњу причу у овом циклусу „Свак своју пјесму” прича *хетеродијегетички приповедач*. Жандари покушавају да спевају песму-ругалицу коју ће изговарати ситан лопов, ухваћен за пазарни дан, а кога ће, по обичају протерати кроз чаршију. Прича је сведочење о једном типу усмене културе непрестано и вишеструко присутном и у осталим причама из „Јутара плавог сљеза”, али, на неки начин, заклоњеном субјективношћу („непоузданошћу”) приповедача у првом лицу. Тиме се дефинитивно потврђује потреба приповедача, наслутива и у претходним причама, да казује, не само из субјективне перспективе, из различитих модуса *хомодијегетичког приповедања* већ и да прича причу о свету у модусу привидно објективног свезнајућег *хетеродијегетичког приповедања*.

„Дани црвеног сљеза” нису нису обједињени онако као што су „Јутра плавог сљеза” обједињена ликом деда Рада. Овај приповедачки циклус дешава се после детињства, тематизује рат и поратна збивања, и знатно је хетерогенији него први циклус. И он отпочиње *хомодијегетичким приповедањем*. Прича „Дјечак с тавана” казује о привилегованом простору детињства, о месту конституисања личног, породичног и ширег, културног идентитета. „На тавану је, у одломцима и крњатцима похрањена историја сваке куће и свих

њених станара” (Ћопић 1970: 104). Дечак који истражује таван у додиру са стварима из минулих времена води немушти разговор с дечацима-прецима (в. Ћопић 1970: 105). Сабира се слика психолошког и културног и, уопште, идентитетског наслојавања дата кроз снажну унутрашњу фокализацију у којој се не може сасвим јасно разграничити опседнутост одраслог човека успоменама и непосредан доживљај детета, али у којој дете и дечје индивидуално и културно искуство имају централну улогу. Тај и такав простор тавана бива деструиран авионском бомбом: „На овом свијету, изгледа, нема у исто вријеме мјеста и за бомбардере и за опчињене дјечаке” (в. Ћопић 1970: 106).

Прича „Дјечак с тавана”, по високом степену унутрашње дечје фокализацији упоредива је само с причом „Поход на мјесец”. Ове две приче имају и тематских и значењских додирних тачака. „Поход на мјесец” прича о „занесеном дјечаку” који је кренуо за идеалом (на дечји начин чулно конкретним) и дошао до граница сигурног, заштићеног света. „Дјечак с тавана” јесте прича о изгону из привилегованог и заштићеног света детињства: „Откотрљао сам се у свијет као презрео орах-коштуњавац (онај коме се ријетко обрадује икоји налазач)” (Ћопић 1970: 103). Тај изгон је изазван, између осталог, и насилним деструктивним силама историје. Углавном, повратка у детињство више нема. Нема више ни оног приповедања у првом лицу које трага за (не)изгубљеним временом уз ватрицу деда Рада. Једна од прича пред крај „Дана црвеног сљеа” и целе књиге јесте „Потопљено дјетињство”. Формално гледано, причу прича хетеродијегетички приповедач. „Просједи старац” враћа се у простор свог детињства потопљеног вештачким језером. Однекуд се појављује и дечак и они воде лирски, повремено опор дијалог о времену које, барем у мислима и успоменама, није сасвим прошло, али којег више нема. Реч је о удвојености истог лика, о супституираном приповедању у првом лицу, о дистанцирању од дечјег Ја. Детињство је дефинитивно „утопљено”. „Пусто блиједо небо одсликано у мирној води” симболизује пролазност и смрт: „По његовим ивицама, непотребно удвојени и сувишни, окренути наглавице, ћуте околни брегови. Ти нови брегови неми су као и сви утопљеници...” (Ћопић 1970: 186).

У *Башти сљезове боје* заједно с „потапањем детињства” симболички бивају „потопљени” и одређених модуси хомодијегетичког приповедања. Уместо тананих успомена на изгубљени рај ране младости, приче о ратној и поратној судбини Ћопићевих земљака Крајишника бивају, сем два-три изузетка, причане у хетеродијегетичком модусу. У њима, симболички, препознајемо и причу о судбини једног историјског концепта и једне идеологије чији је Ћопић био страсан заточник, али и један од првих критичара. То се може читати као својеврсни приповедачки пандан пишчевом изласку из топле сигурности детињства на ветрометину историје.

Ипак, ако се пажљивије погледају приче из „Дана црвеног сљеа”, открива се да је разлика између хомодијегетичког и хетеродијегетичког приповедања у *Башти сљезове боје* релативно мала. Највећи део прича приповеданих у трећем лицу почива на једној врсти полузаинтересоване спољашње

фокализације, у којој би приповедач могао бити сведок који описује оно што се догађа или што ликови говоре, али не зна ништа о унутрашњем животу ликова. Снажан аутобиографски елеменат у *Башти сљезове боје* додатно појачава утисак да је реч о некој врсти прикривеног приповедања у првом лицу. У појединим причама („Суђење”, „Релејна станица”) појављује се, чак, једнократно лична заменица првог лица једнине *ми*, или присвојна заменица *наши*, што наговештава присуство приповедача у свету приче, али других доказа нема. Та особена гранична позиција између снажног субјективног доживљаја света и некаквог општијег, „свезнајућег” погледа на њега, потпуно је еквивалентна лиминалности приповедача и својеврсној изгубљености у простору између родног дома и света.

Већ је уочено да „избором одређених мотива и проналажењем међумотивских асоцијација унутар дела и њиховог груписања [...] приче у циклусу *Башта сљезове боје* стреме симболичним значењима” (Иванић 2003: 271). Анђела Иванић показује да „симболична значења” Ћопићеве књиге произлазе из одређених митских модела. Занимљиво је да форме приповедања, врсте приповедача и типови фокализације и те како кореспондирају с једним од тих модела, с мотивом „изгона из раја”: изгона из детињства, из завичаја, из патријархалне културе, из утопијског идеолошког пројекта, из родне земље за коју је проливана крв, на крају, слути се у писму Зији, и из живота.

Понављањем и варирањем одређених опсесивних мотива, као и модела приповедања, *Башта сљезове боје* на симболичком плану постиже висок степен кохеренције. Разлика између хомодијегетичког и хетеродијегетичког гласа јесте видљива, али, ипак, релативно мала: то је, по много чему, приповедање на граници. У Ћопићевој књизи има снажне егзистенцијалне драме, осећања пролазности и лиминалности, раздробљености слике света, има апсурда, али нема „мноштва несливених гласова и свести” (Бахтин 2000: 8), нема *полифоничности* карактеристичне за модерни роман од Достојевског наовамо, а, метафорично, и за роман уопште. *Башта сљезове боје* је, на симболичком и приповедачком плану *фуга* у којој се варира неколико опсесивних семантичких модела и приповедачких поступака. У овој разлици можда леже барем неки одговори о границама између *романа* и *венеца приповедача*.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, превела с руског М. Николић, Београд: Zepher Book World.
- Иванић 2003: А. Иванић, Митски модели у *Башти сљезове боје* Бранка Ћопића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 51, 1–2, 243–272.
- Марчетић 2004²: А. Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Микић 1994: Р. Микић, Неземаљски видици у *Башти сљезове боје*, *Књижевне новине*, 46, 884, 1 и 9.

- Михајловић 1970: Б. Михаиловић, Бранко Ћопић у Башти слезове боје, у: Б. Ћопић, *Башта слезове боје*, Београд: СКЗ.
- Норис 1990: К. Noris, *Dekonstrukcija, Kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*, превела Јасмина Милићевић, Београд: Nolit.
- Пешикан Љуштановић 2012: Ј. Пешикан Љуштановић, Златна бајка о људима, у: М. Ковачевић (ур.), *Башља слезове боје Бранка Ћопића и усмена књижевност, Радови Филозофског факултета*, 14, књ. 1, Пале: Филозофски факултет.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, превела s engleskog В. Miladinov, Београд: Službeni glasnik.
- Ћопић 1970: Б. Ћопић, *Башта слезове боје*, Београд: СКЗ.
- Шаранчић Чутура 2013: С. Шаранчић Чутура, Бранко Ћопић – дијалог с традицијом, *Усмена књижевност у делима за децу Бранка Ћопића*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Jovan M. Ljuštanović

NARRATIVE FORMS AND THE COHERENCE PRINCIPLE IN THE
THE MARSHMALLOW COLOR GARDEN BY BRANKO ĆOPIĆ

(Summary)

From the point of defining its literary genre, *The Marshmallow Color Garden* by Branko Ćopić has been mostly defined as *a wreath of stories*. Such genre specification implies a certain dialectics between the compositing elements of the narrative collection and the principle of coherence, which is reflected both in the deep connections between the stories at the thematic and motif related level, and in terms of the literary process and the reception plan. A significant role in strengthening or weakening connections between the stories of Ćopić's wreath are certainly the forms of narration. Already at the first glance, it is obvious that the *Marshmallow Color Garden* has been largely narrated in the first person, but that its significant part has been narrated in the third person. The subject of the research are the forms of focalization in Ćopić's book, their impact on the beginning, end and composition of the book, as well as the semantic system that constitutes such forms of narration.

Марија Т. БЛАГОЈЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету

Оригинални научни рад
Примљен: 12. 11. 2016.
Прихваћен: 02. 10. 2017.

ТЕКСТ У ТЕКСТУ – „РАЊЕНИК” И „ПУТНЕ БЕЛЕШКЕ” ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Циљ овог рада је да покаже поступке Ђуре Јакшића у фикционализацији „Путних белешки”. Полазиште у тумачењу ова два текста јесу поступци надградње и стилизације примарног текста који се у фикционалном тексту, „Рањенику”, читају као иновативни поступци реалистичке епохе. Преплет међу жанровима (путопис, аутобиографија и дневник) и фикционализација историјских догађаја указују на јединствен Јакшићев романтичарско-реалистички стил приповедања, карактеристичан за модерну и постмодерну књижевност.

Кључне речи: Ђура Јакшић, приповетка, реализам, романтизам, путопис, аутобиографија, дневник, пикторална дескрипција, фикционализација, стилизација.

Већ утемељен као песник и драмски писац, Јакшић се шездесетих година јавља као приповедач који најављује српску приповетку и учествује у њеном конституисању и валоризацији. Јакшићев приповедачки опус указује на два правца њеног структурирања – развија се романтичарска приповетка ослоњена на мелодрамско-сентименталне романе средњовековне књижевности чија кључна фабула фигурира око мотива трагичне љубави, док се у другом правцу отвара пут према реалистичкој приповеци која се конституише седамдесетих година 19. века.¹ Јакшићеву *романтичарску приповетку* чини „тематска парадигма у којој је доминантно варирање тема љубави и родољубља” (Иванић 1976: 44), фабула је прожета патетичним несрећним љубавним темама, које се, због уоквирене ратне тематике, по правилу завршавају трагично, а бол, страдање, патња и смрт не губе се ни у каснијем периоду. Изражени национализам и бунт, чиме романтичарски индивидуализам и субјективизам посебно добијају на значају, најбитнији су маркери Јакшићевих јунака. *Сатиричном приповетком* Јакшић је дотакао савремено друштво (у том правцу најкарактеристичнија је сатира „Комацић швајцарског сира”), чиме се највише приближио реалистичкој парадигми. Пред крај

* blagojevicmarija3@gmail.com

¹ Душан Иванић је Јакшићев опус поделио на *романтичарску приповетку* (1860–1862), *сатиричну прозу* и *савремену социјалну и ратну тематику* (од 1874) (в. Иванић 1990: 138–139).

живота, у периоду 1874–1878, највише се посветио *ратној тематици*² („Ускок”, „На мртвој стражи”, „Мале слике за време рата”, „Рускиња”, „Рањеник” и „Ратници”). Социјална и ратна тематика налазе пут ка валоризацији, у том периоду већ заступљеног, реалистичког приповедања. Јакшићева приповетка није строго реалистичка, јер је у свом приповедачком маниру Јакшић задржао већ изграђен романтичарски стил, у којем су карактеристични описи јунака. Њихова усамљеност, пркос и презир према тиранству, као и жеља за слободом бајронистичког је порекла, а бајронистички јунак се конституише као свеprisутан чинилац Јакшићеве приповетке, у којој се романтичарска трагедија слива у неумитну часну смрт (изузетак је приповетка „Рускиња”). Ратним приповеткама Јакшић је настојао да забележи време борбе за ослобођење (у приповеци „Мале слике за време рата” икона се замењује прокламацијом), чиме се култивише типично *јакшићевски* култ слободе.

Жанровски преплети два текста

За разлику од књижевног дела, крајњег резултата стваралачког процеса (приповетка „Рањеник” објављена 1877. у часопису *Орао*), текст се дефинише као динамички процес у настајању (Јакшићеве „Путне белешке” из 1876). „Путне белешке”, настале годину дана раније, јесу претекст, нацрт почетне замисли и крајње приповести о рањенику и представљају генезу њеног обликовања, на шта непосредно упућују и два службена списа (бр. 49 и бр. 50) из Јакшићеве *Преписке* (в. Јакшић 1978б: 408–409). Ауторова молба иде у два правца – у правцу књижевног и сликарског рада. И док је приповетка „Рањеник” настала из дринских белешки, ближе није познато да ли је Јакшић донео и неке скице за сликарске радове.³ Како целокупне белешке нису ушле у крајњу приповест, од великог је значаја поређење ова два текста, поступак фикционализације, на који су начин одређени делови инкорпорирани, како је решен статус приповедача и начин структурирања приповетке.

Јакшићеве „Путне белешке” жанровски су испреплетане. Присуство приповедања у првом лицу и опис утисака дневних догађаја жанровски упућује на дневник (белешке) које је аутор, по критеријуму занимљивости, записао онако како је видео. Датирање и ознака места, „у Дринском логору, августа 1876” (Јакшић 1978а: 379), обавезују аутора дневника на веродостојност. Ова ознака, већ на почетку, открива непрецизност – Јакшић упућује на дрински логор о коме у тексту нема много података, али је овај минус поступак у белешкама наговестио приповедачки дневнички облик. Дневничко „ја” у белешкама објективно⁴ је и сажето – перфектом су исприповедани

² Два рата обележила су Јакшићев допринос развоју ове групе приповедача, Невесињска пушка 1875. и Српско-турски ратови 1876–1878.

³ Из тог периода познате су две слике, *Одмор после боја* (1876) и незавршена композиција *Таковски устанак* (1876–1878).

⁴ Анонимност приповедача рачуна на веродостојност исприповеданог, због чега се његов идентитет експлицира тек у разговору са Алимпићем.

најбитнији подаци – Сава, путовање лађом за Шабац, долазак у Шабац, и пут до логора, док о самом логору постоји свега неколико белешки.⁵ Јасно је да Јакшићева намера није била да забележи сваки дан појединачно, што указује да предмет писања и опажања није унапред одређен (Росић 1994: 27), те се расутоост забележених информација креће од описа типа личности до пејзажних момената.

Путописни карактер Јакшићевих белешки садржан је у опису путовања – од кретања лађом за Шабац до логора на Дрини. Карактеристично излагање у првом лицу отвара пут субјективном виђењу света. Преплет објективног (дневничког) и субјективног (путописног)⁶ карактера не назире се у белешкама. Јакшић очигледно није имао замисао да пише дневник, већ како сам каже, „скице” које би му послужиле за књижевни и сликарски рад. Претенциозно одређење белешки дао је Милан Костић (1962: 75) одређујући их као *путни дневник*. Жанровске одлике дневника спроведене су посредством две компоненте, ја-форме и почетним датирањем, док су путописне одлике заступљеније (опис путовања и људи на том путовању), због чега предност треба дати овом жанру. Томе у прилог говори и чињеница да Јакшић, готово детаљно, описује Шабац, гостионице и своје кретање ка логору, тј. дневничко се утапа у путописно и ограничава на време путовања. Дневничко-путописни преплет међу жанровима и одсуство дијалогске форме условио је преовлађујући дескриптивни моменат са примесама размишљања (коментар о енглеским новинарима на лађи). Имајући ово у виду, можда би најбоље било одредити овај текст као *скициране белешке са примесама дневничког и путописног карактера*, не дајући предност ни једном ни другом облику.

Форма приповетке „Рањеник” експлицирана је поднасловом, „скица из српског рата” (Јакшић 1978а: 40) и упућује на кратку прозну врсту више усмерену на осликавање неке особе или предела, него на причање приче (Леших 2008: 360). Јакшић се форме није држао, јер форма скице подразумева превагу дескриптивних елемената над наративним, што је одлика његових белешки, док су у приповеци они равномерно распоређени. Узимајући све елементе у обзир, можемо говорити о *скицираној анегдотичној приповести*, чије је језгро једноставног облика (в. Иванић 2008: 116), а која има за циљ да ја-формом прикаже живот италијанског добровољца. Аутор поетички упућује на белешке одређењем анегдотичне приповести као *скициране*, што је условило да се путописна ја-форма из белешки пренесе у приповетку. *Анегдотичност* је садржана у усменој занимљивој објективно испричаној историји приватног живота, са наглашавањем битних момената, у чему се могу наћи основне одлике јунаковог лика. За разлику од та два појма, *приповест* је прича, мали роман јунаковог живота, дат у кратким и најосновнијим цртама, од рођења до смрти.

⁵ О именима које Јакшић помиње писао је Костић (1962: 75–80).

⁶ Дневничко приповедање обележавамо као објективно, јер Јакшић у својим „Путним белешкама” настоји да приповедање пружи веродостојно, те је основни текст прожет објективним виђењем света, док су примесе субјективног тона присутне у ауторовим коментарима, путописном карактеру белешки (в. РКТ 1985: 131–130, 625–624).

Поређењем „Путних белешки” и „Рањеника” разликујемо примарни и секундарни текст, од којих је први *представљачки*, а други *фикционални* (Долежел 2008: 36). Представљачки текст за предмет узима представе стварног света (у овом случају реч је о објективном путовању Ђуре Јакшића у логор и његова запажања током тог путовања), док је фикционални текст обрада представљачког која нужно не подразумева истинитост примарног нивоа. Фикционални текст се удаљава од представљачког и указује на један могући свет, и истовремено му се приближава тако што фикционални текст садржи примарни, али је обликотворна стварност промењена онолико колико фикција захтева варијабилност примарног текста.

Приметно је неколико нивоа фикционализације:

- У фикционалном тексту не постоји ниједан директан препис представљачког текста, јер тачност података не показује чак ни опис јунака из белешки према опису фикционалног текста. У секундарном тексту ти описи су стилизовани или промењени ради ефекта.
- Карактеристично је *дописивање примарног текста* – поступак фикционализације захтева неопходну посету рањеницима у болници, како би други сусрет био уверљивији, па самим тим и мотивисан за приповедање.
- Фикционализација захтева *нови текст*, односно дописивање претекста (приповест јунака у болници и на лађи, прича о генералу Алимпићу, Бијељина, тј. логор на Дрини, песма посвећена Анети, смрт Антонија Панагинија).

Назначена три нивоа показују да основни текст, „Путне белешке”, постоји у „Рањенику”, али да је он толико стилизован да се може говорити о сасвим новом, фикционалном тексту, који са примарним има минималне везе. Везе су сачуване у толикој мери да се покаже истинитост фикционалног. Такође, веза представљачког и фикционалног текста успостављена је и двоструком фабулом „Рањеника”. Примарна фабула, путописног је карактера и наративизује путовање белешки, док је секундарна фабула везана за Антонија Панагинија, који причањем исписује свој живот. Примарна фабула Јакшићу је послужила као повод за сусрет са актером који постаје наратор. Та, условно речено, уграђена прича, циљ је целокупне приповести.

Приповедачи и њихове приче

Анегдотична приповест „Рањеник” композиционо се састоји из четири целине. Првом целином путописно „ја” наративизује посету болници и преко трећег лика (болничарке), посредством сказа⁷, уводи у причу приповеда-

⁷ Сказ се дефинише као „руска народна прича о стварном догађају, савременом или скорашњем, првенствено успомена о личном доживљају, по правилу допуњена појединостима из маште” (РКТ 1985: 733). Зорица Несторовић дефинисала је романтичарски облик сказа као догађај подређен појединачном, личном искуству са ефектима маштовите обраде теме у коме је доминантан захтев за субјективношћу и необичношћу, и повезала га је са предањем које је као

ча друге целине, аутобиографско „ја”, Антонија Панагинија. Трећа целина, враћа путописно „ја” и наративизује путовање лађом, које постаје мотивски оквир за поновну појаву аутобиографског „ја”, такође уведеног посредно, које ће приповедати о ратним дешавањима на дринском фронту. То „ја” није задржало аутобиографски облик, већ је са аутобиографије прешло на усмено дневничко изражавање које подразумева „одсутно друго” (Росић 1994: 15), а којег је омогућио сказ у приповедачу који постаје наратор, због чега путопис добија карактеристике исповести са дневничким одликама. Последња издвојена целина враћа у фокус путописно „ја”, његова општа запажања и завршни коментар о аутобиографском „ја”. Оваква кружна концепција омогућена је путописним карактером, приповедачем који започиње и завршава приповест.

Присуство два приповедача антиципира две приповести, па самим тим и постојање две дијегезе, *примарне* и *секундарне*. Од два хомодијегетичка приповедача у две дијегезе разликујемо *ја-наратора* (путописца), који започиње и завршава примарну приповест и уводи другог приповедача, *ја-лика*, Антонија Панагинија, који приповеда догађаје и ситуације у којима је учествовао. Ја-наратор објашњава и коментарише ја-лика, док ја-лик у ја-наратору налази слушаоца за своју интимну исповест.⁸ Приповедање ја-наратора дескриптивног је карактера и повремено се појављује у комуникативној ситуацији која његов лик посебно не боји, док је ја-лик окарактерисан својим приповедањем, монолошком формом исповести маркираном узречицом „сакрди дио.”

Ја-наратор задржава путописни карактер белешки. У првој целини ја-формом наративизује се посета болници која се десила прошле године у односу на време приповедања: „Лане, лицем на Св[ето]г Илију упутим се Врачару, да видим наше рањенике” (Јакшић 1978а: 40). Мотив рањеника представља објекат опажања приповедача примарне инстанце, који има за циљ да започне причу о неком другом. Да би у томе успео, неопходна је доминантна пикторална (роматичарска) дескрипција при првом сусрету, која мотивацију и исходште налази у садржини приче, да би се, другим сусретом, она заменила стилизованим реалистичким описима који употпуњују слику рањеника. Да би у причу други пут увео ја-лика, ја-наратору неопходан је опис „старчића” на лађи, Мила Мркобчића. Иронија у примарном тексту (веза старца и Панагинија), у фикционалном тексту *стилизована је аугментативима* (два мала пиштоља смењује „пиштољчина са захрђалом јабучицом”, а јагаган „ханцарина”) којима се на сцени уобличава хвалисави јунак претекста, доминантан у каснијем дневничком казивању ја-лика у лику Ранка Алимпића.⁹

образца усмене предаје радо употребљаван за врело надахнућа песника романтизма (Несторовић 2004: 105–106).

⁸ Информације о добровољцу белешке пружају у свега неколико реченица, док се у приповести тај сусрет наративизује.

⁹ У приповедној свести ја-лика, Алимпићеве карактерне црте постепено се испољавају, а да би у томе успео, ја-лик га увек контрастира са оним што му је познато, Гарибалдијем. Алимпић се први пут појављује у приповедном фокусу ја-лика оног тренутка када га физички карактерише. Његов физички опис не одговара генералу са којим је Панагини ратовао. Психолошком самокарактеризацијом Алимпића, самопоређењем са Гарибалдијем, до изражаја је дошла ге-

Опис италијанског добровољца такође је стилизован – црногорска капа замењена је шајкачом, а тесне чизаме големим.

Антонио Панагини окарактерисан је као приповедач већ на почетку приповетке: „Идите само, поздравите се с њиме, *он се радо разговара, а умеће вам којешта из својих ратних догађаја приповедати...*” (Јакшић 1978а: 41, курзив наш). Усмено јунаково приповедање одликује мешавина субјективности и објективности. Реалистичким тоном исприповедани су дневнички догађаји, без примеса маште, јер би маштовитост нарушила приповедачево објективно казивање. Међутим, приповедачево сећање на Гарибалдија, излет у онострано, као и његова љубав према Анети подвукло је романтичарску компоненту приповедања – идеализација прошлости, романтичарски патос и немогућност љубавног остварења.

Панагинијево приповедање поштује хронолошки преглед учествовања у ратовима: Италија, Херцеговина, Босна, Бијељина. Важно је нагласити једну разлику: док белешке тематизују путовање у дрински логор, приповест Панагинија говори о дешавањима у Бијељини. Изостанак података из дринског логора у белешкама у приповести је надомештен дневничким казивањем јунака који је учествовао у бици. Претпостављено објективно бележење посматрача из белешки замењено је усменим казивањем учесника догађаја. Таквим решењем објективни карактер се није изгубио, јер Панагини дешавање у Бијељини даје крајње објективно.

Аутобиографско и дневничко казивање ја-лика

Антонио Панагини, ја-лик, окарактерисан је као љубитељ приповедања. При првом сусрету његово приповедање замена је дугог болничког времена, поређењем доведено у везу са корњачом, симболом времена и бесмртности (Купер 2004: 71), која је у времену приче мисао о тромости, док је у структури приповетке мотивација за бесмртност аутобиографије. Као приповедач свог живота од рођења до смрти, Панагини отвара аутобиографски ниво приповести.¹⁰ Своју аутобиографију приповедач започиње од младости као „сироче, без оца и мајке, прави лазарон” (Јакшић 1978а: 41). Са приче о детињству јунак брзо прелази на младост, „двадесету годину” (Јакшић 1978а: 41–42) и појаву Гарибалдија, што на наративном нивоу уноси живост и борбеност. Представљен живот на аутобиографском нивоу од изузетне је важности, јер у причу уводи мотив рата, са истовременом приповедачевом самокарактеризацијом као оштрим контрастом болничкој једноличности. Пресеци аутобиографског времена садашњим временом настају у тренуцима

нералова саможивост, иронизована коментаром: „А и јесте смешно кад се оваки људе равнају са Наполеоном или Гарибалдом! [...] Сакрди дио! а овамо кија од барута, као да си му ноздре чемериком напунио!” (Јакшић 1978а: 50).

¹⁰ Аутобиографски ниво приповести захтева *аутобиографски споразум* у којем „autobiograf obećava da će govoriti istinu, on se ponaša kao istoričar ili hroničar” (Лежен 2009: 54).

подсећања на болничко окружење. Ти пресеци послужили су да се илузија усменог приповедања замени живим разговором два приповедача, у којем се ја-наратор јавља као коментатор и подстрекач даљег приповедања ја-лика.

Другим сусретом на лађи наративизује се садашњост, 1876. година, и тематизује дринско бојиште у дневничком облику, што је условило самокарактеризацију јунака – он је жељан приче и причања. Опис припремања за приповедање, седање на „гужву” и обавезна лула, употпуњују атмосферу у којој следи исповест аутобиографског карактера ја-лика, који наставља приповедање из болнице. Хвалоспев Гарибалдију на Карпери мотивише јунака да започне причу о ратовању и ратничком духу који га доводи у Србију, јер се „чуло да српска племена на југу траже слободу” (Јакшић 1978а: 46). Уметнута епизода о учествовању у херцеговачком устанку, такође аутобиографског карактера, контраст је будућем дневничком казивању.

Аутобиографски карактер задржан је до тренутка када приповедач долази у Београд, у „Италијанску четицу”, којом командује Ранко Алимпић.¹¹ Од тог тренутка дневничко казивање смењује аутобиографско и обухвата период од 1. јуна (долазак јунака у Београд) до 8. јула (јунаково рањавање). Дневничка форма, „чак и када је саопштена у потпуно затвореној монолошкој форми, она је упућена ’фантомском примаоцу’ скривеном у истрајном слушаоцу који више не представља другог као опасност, него као најприснију могућу присутност” (Росић 1994: 15–16), што је евидентан однос наратора и наратора при другом сусрету. Карактеристично је да се у дневничкој структури пресецају три времена: време приповедања (август, на лађи), приповедано време (Београд, јун–јул), и време о коме се приповеда (Гарибалди у поређењу са Алимпићем),¹² чиме је допуњена започета психолошка карактеризација јунака, његова морална начела, поглед на свет и начин сагледавања српске војске. Дневничко приповедање у структури приповести у функцији је физичке и психолошке карактеризације јунака у којем се пресецају приповедно време и време о коме се приповеда, док наративни скокови у усменом дневничком запису указују на белешке и критеријум занимљивости, односно на скицу која је дошла у први план.

¹¹ Помињање генерала Алимпића према коме је усмерена иронично-сатирична оштрица изазвало је суђење Јакшићу. Алимпић га је тужио „што је писац овим писменим саставом, тенденциозно и у злобној намери неверно престављао публици бој на Бељини у години 1876 и бој на Међашима, са чиме је нарочито ишао на то: да војсци српског дринског кора и њеном команданту убије онај кредит код народа, који су они својом патриотском радњом у ствари заслужили, те да на тај начин произведе неповерење како спрам саме те војске и њеног команданта, тако и према светој народној цели ослобођења и уједињења српског” (Јакшић 1978б: 505). Јакшић је неколико пута уручивао жалбу, јер је два пута осуђен са петнаест дана затвора, да би апелациони суд казну смањено на осам дана. Иронично, Јакшића је од издржавања казне спасила смрт.

¹² Сећање на Гарибалдија у дневничком излагању, јунака враћа на аутобиографско приповедање.

Пикторална дескрипција

Пикторална дескрипција у први план истиче путописни жанр, тј. субјективност према исприповеданим догађајима. Дескрипција ја-наратора прожете је романтичарском парадигмом – јесен је синхронизирана са болницом у којој су рањеници: „сенке од грања и листа огледаху се на хладним зидовима војне болнице” (Јакшић 1978а: 40). Са дескрипције простора, ја-наратор прелази на дескрипцију приповедача: „Са високих прозора падала је пуна светлост на бледо лице италијанског добровољца” (Јакшић 1978а: 41). У поступку карактеризације, светлосни ефекат појачава сваки недостатак на телу рањеника, и у основи је контрастног нивоа – на семантичком плану, сенка као негативни принцип, смењена је позитивним принципом, посредно наговештавајући опоравак јунака.

Док је смрт природе за ја-наратора остала изван болнице, са ја-ликом она улази у болничку унутрашњост и постаје његов нераздвојни пратилац. Опао жути багремов лист симболично описује рањеника – он је „откинут” од своје домовине и смрт ће га задесити у туђини. Багрем симболише бесмртност и морални живот (Купер 2004: 10), док Чајкановић (1994: 21) бележи његов негативни принцип у српском народном веровању. Бесмртност симбола преноси се на причање приче, док ће се његов негативни принцип активирати у коментару о судбини јунака.

Ја-лику је у дневничком казивању такође прикључена пикторална дескрипција. Индикативно је да је Јакшић у своју приповест увео и дескрипцију која се везује за његову слику *Одмор после боја*, из 1876. године, коју истраживачи пореде са песмом „Караула на вучјој пољани”. Одабир тамних и светлих тонова у приповест највише уноси пикторалност. Чини се да се у дневничком казивању (8. јул), могу наћи пикторални елементи – опис кишне ноћи и ратници који спавају ову слику призивају у контекст. Узнемиреност Антонија Панагинија, пресликана са будног стражара, лирског је карактера – његове мисли „лутаху далеко до дивним вртovima питоме Италије; лица на која сам одавна заборавио, излазила су ми, баш као у суштини пред очи; једно за другим и преко реда, гледаше ме претећи, сажалевајући, па и осмејкујући се” (Јакшић 1978а: 51–52). Овај романтичарски излет у онострано наговештава судбину приповедача – претња се односи на предстојећу битку, сажалење указује на његов положај и борбу у страниј земљи, док осмех наговештава његову смрт. Мртве приказе приповедач растерује мислима о Анети, која му се у једном тренутку јавља као светлост: „Једанпут ми се учини као да гледам Анету, у руци јој служавник са црном чојом покривен, на њему чаша далматинског вина; ја је погледах, она се тужно осмехну” (Јакшић 1978а: 51–52). Међутим, Анета не растерује приказе, већ им се придружује – црна чоја симболизује предстојећу смрт, док остали предмети антиципирају јунака као онога за којим се жали. С тим у вези, и податак да са завршетком ратовања у Италији приповедач почиње да се бави тесањем камена за надгробне споменике наглашава немогућност јунаковог одвајања од смрти, што је у приповедање увело предсказања (пуцање жице на гитање и прелазак

преко воде) која јунакову „кратку приповест свога бурнога живота” (Јакшић 1978а: 53) оправдава.

Љубавна повест италијанског добровољца присутна је од самог почетка. При сусрету у болници, у својој аутобиографији, јунак помиње Анету. Одложена информација о Анети наговестила је незавршеност приповедања и поновни сусрет. Љубавна песма Антонија Панагинија упућује на трагичну љубавну тематику ранијих Јакшићевих приповетки. Панагинијево певање о смрти из белешки („Овам онам”) у приповести прераста у љубавну песму која антиципира смрт. Коментар ја-наратора на крају приповести потврђује антиципацију усменим дневнички казивањем – рањавање јунака на Црнилову, 25. августа, приказан је романтичарски-патетично, типично јакшићевски.

*

Генеза обликовања приповести „Рањеник” доноси висок степен фикционализације предлошка. Примарни текст у облику белешки присутан је и у приповести, што је условило преплет представљачког и фикционалног нивоа нарације. Примарни ниво фабуле фикционалног текста узима путописни облик белешки, док секундарна фабула представља нови текст. Јакшићев поступак јединствен је у епохи којој припада. На размеђи романтизма и реализма Јакшић путописно-дневничко искуство фикционализује тако што уводи ’другог’ чиме се романтичарска интимност нарушава. *Текст у тексту* у Јакшићевом опусу поетичка је иновативност на размеђи епоха, карактеристична пре свега за модерну и постмодерну књижевност. Генеза обликовања приповетке „Рањеник” зачетак је фикционализације историјских догађаја и непосредно се односи на критику стварности. Овим поступком субјективно виђење света замењено је објективним усменим казивањем дневничких догађаја. Јакшић не уводи ниједан историјски документ, већ за јемца узима учесника догађаја. Аутобиографија, дневник, као и писма и мемоари, поетички упућују на субјективност/објективност представљеног света. Тим спецификумом, историја је објективизована, а не релативизована, тј. фикционализација је остала у границама објективног казивања.

ИЗВОРИ

- Јакшић 1978а: Ђ. Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 2, Сабрана дела Ђуре Јакшића, књ. 4, (прир.) Д. Иванић, Београд: Слово љубве.
- Јакшић 1978б: Ђ. Јакшић, *Преписка*, Сабрана дела Ђуре Јакшића, књ. 5, (прир.) Д. Иванић, Београд: Слово љубве.
- Јакшић 1978в: Ђ. Јакшић, *Сликарство*, Сабрана дела Ђуре Јакшића, књ. 6, (прир.) Н. Кусовац, М.г Јовановић, Г. Петровић, Београд: Слово љубве.

ЛИТЕРАТУРА

- Бал 2000: М. Bal, *Naratologija, teorija priče i pripovedanja*, Београд: Народна књига.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Београд: Službeni glasnik.
- Иванић 1976: Д. Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865-1875)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Иванић 1990: Д. Иванић, *Модели књижевног говора*, Београд: Полит.
- Иванић 2008: Д. Иванић, Модели српске приповијетке 19. вијека, *Зборник Матице за славистику*, књ. 73, Нови Сад: Матица српска, 115–128.
- Костић 1962: М. Костић, „Дринске белешке” – путни дневник Ђуре Јакшића, у: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 28, 1–2, 75–80.
- Купер 2004: Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Београд: Nolit.
- Лежен 2009: F. Ležen, Autobiografski sporazum, dvadeset pet godina kasnije, у: *Polja, časopis za književnost i teoriju*, god. LIV, br. 459, septembar–oktobar, Novi Sad, 44–54.
- Лешић 2008: Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Београд: Službeni glasnik.
- Несторовић 2004: З. Несторовић, Приповедачи и њихове приче, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 70, 1–4, 103–117.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Београд: Službeni glasnik.
- РКТ 1985: *Речник књижевних термина*, Београд: Полит.
- Росић 1994: Т. Росић, *Произвољност дневника: романтичарски дневник у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М.А.М.

Marija T. Blagojević

A TEXT WITHIN TEXT – “A WOUNDED MAN” AND “TRAVEL NOTES” BY ĐURA JAKŠIĆ

(Summary)

The aim of this paper is to show the procedures of Đura Jakšić in fictionalization of “Travel Notes”. The starting point in interpretation of these two texts are the procedures of super-structuring and stylizing of the primary text that can be read as innovative procedures of a epoch of realism in a fictional text, like „A Wounded Man”. The interweaving among the genres (travelogue, autobiography and journal) and the fictionalization of historical events point to Jakšić’s unique romantic-realistic style of storytelling, characteristic of modern and post-modern literature.

Софија М. КОШНИЧАР*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

КАРАКТЕРИСТИКЕ ПРИПОВЕДНИХ ОБЛИКА У ДЕЛИМА *КЊИГА О МИКЕЛАНЂЕЛУ* И *КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду су анализирани дискурзивни облици и моделативни поступци нарације као битни аспекти проседеа Црњанског у делима *Књига о Микеланђелу* и *Код Хиперборејаца*. Утврђено је да су у назначеној прози доминантни облици приповедања типични за структурирање *интервјуа хибридног типа* (посебно *наративно-интерпретативног* и *колективног интервјуа*, односно, *панел дискусије*). Када је реч о наратору, запажа се његова аутентично-аутографска позиција, чија је функција изједначена с функцијом интервјуера као равноправног учесника у разговору са сабеседницима (ликовима-фигурама) што јесте типична улога модератора у интервјуу типа *разговора пред микрофоном*. Назначене дискурзивне облике Црњански је примењивао у свом новинарско-публицистичком раду тридесетих година прошлога века, па се, стога, у *Књизи* и *Хиперборејцима* може говорити и о аспектима транслитерарне аутоцитације проседеа Црњанског, који доприносе томе да се поменута проза, жанровски, може делимично одредити и као хибридни хиперинтервју.

Кључне речи: *Књига о Микеланђелу*, *Код Хиперборејаца*, дискурзивни облици, транслитерарна аутоцитација проседеа, хибридни интервју.

Познато је да се проза Црњанског опире жанровском одређивању. „Мало је жанрова који нису доживели, у перу овог писца, такву трансформацију, да је често лакше оградити их наводницима, односно – указати на жанровско одређење као на одређење у посебном, реторичком смислу” (Милић 1996: 61). Овде је пажња посвећена специфичним облицима приповедања и дискурсивних техника, нарочито упечатљивих у делима *Књига о Микеланђелу* и *Код Хиперборејаца*, а који партиципирају у маркирању жанра. Реч је о нарацији с хибридним моделом обликовања полигласја дискурса, који је типичан како за наведену прозу, тако и за извесне врсте интервјуа као новинарског жанра; о синергијској позицији Црњанског као аутентично-аутографског наратора и интервјуера; о структурирању дискурса *Књиге* и *Хиперборејаца*

* grinja@neobee.net

(на принципима транслитерарне аутоцитације одговарајућег проседеа интервјуерских облика код Црњанског који, у целини посматрано, у жанровском смислу, поприма и карактеристике хибридног хиперинтервјуа.

Назначена проблематика је сагледана, махом, у контексту Бахтиновог теоријског разматрања *ракурса дијалога*, где он под појмом *двогласности* подразумева изјаве, које се по граматичким и композиционим одликама приписују једном говорнику – наратору, али се у њима може препознати мешање две изјаве (или више њих) и самим тим два смисаона и вредносна хоризонта, или њих више (Бахтин 1975). У вези са феноменом двогласности (у ширем смислу полигласја) као аналогони стоје: Женетов *наративизирани говор* и Шмитов модел *перцептивне перспективе*¹. У *Књизи* и у *Хиперборејцима*, ова три механизма су међусобно сложено испреплетена и на специфичан начин обликују полифонију дискурса.

У текстовима о којима је реч Црњански је у позицији аутентично-аутографског наратора као тројног јединства у коме се изједначају писац, лик и приповедач. Стога, он веома пази на *фокализацију*², *покушава да одржи неутралност, поштујући принцип неуплитања* у ставове својих сабеседника-ликова. „Описује likove kao da ih promatra spolja, i ne miješa se u njihov unutarnji život” што је кључна особина *спољашње фокализације* (Женет 1983: 118). Црњански је, овде, изабрао да делује као хипотетични сведок и да буде изван свести ма ког референтног лика-сабеседника. „Ne prisvaja nikakve povlastice u domenu predstavljanja psihologije likova i sveden je na ulogu svjedoka”, те је као приповедач, у позицији „ограничених перцептивних моћи” (Женет 1983: 119). Управо због тих одлика аутонаратора, његово приповедање, овде, добија на уверљивости и објективности.

Када је реч о артикулацији говорних облика, Црњански, махом, користи испреплетене комбинације: *директног и индиректног говора*, те *парафразираниог и наративизираниог казивања*³. Притом, дискурс доминантно обликује по моделу *бинарне перцептивне перспективе*, по којој приповедач, у основи, користи две могућности да представи догађај: или из своје нараторолошке перспективе, или из перспективе лика/ликова (фигурална перспектива). У дебатним облицима Црњанског, *бинарноопозицијска перспектива* је свеприсутна у наративу назначене прозе, а њен резултат је јасно постојање две инстанце у тексту: аутонаратора и сабеседника-фигуре/а (Пасула 2013: 18). У *Књизи* и

¹ Појам се односи „na prizmu kroz koju se događaj posmatra, dakle čijim očima pripovedač vidi svet” (Пасула 2013: 18).

² Женет одређује фокализацију као рестрикцију информација које приповедач пружа о својим ликовима, дајући њену тријадну типологију (*нулта, унутрашња и спољашња*) засновану на опадајућем степену приступа психологији лика (1983: 114–131).

³ Женетов термин представља нараторову презентацију говора ликовима задржавањем свог језичког стила, при чему се, у овим казивањима, региструју чињенице, али се не тумачи садржај говора, нити се фигурама даје реч. Приповеда се у индикативу без употребе наводника и/или *inquit*-формула (лат. *inquit* verb. def. – рече, каже, вели; из групе *verbi dicendi*) (Женет 1983: 96–97; Пасула 2013: 20). Код Црњанског је, у назначеној прози, најзаступљенији индикатив презенте; у формирању различитих облика говорења, уз наведене, Црњански често користи и глаголе сазнавања чулима (*verbi percipiendi*) попут: видети, чути, осети итд., нарочито у *Хиперборејцима*.

Хиперборејцима, богатство полигласја управо је засновано на бинарној перспективи, на, дакле, међусобном измењивању ставова сабеседника и аутонаратора, без обзира на врсту примењеног говорног облика.

Погледајмо пример⁴ комбинације и хибридизацију извесних поменутих говорних опција у дискурзивном сегменту *Књиге*, а у коме Црњански и професор Зено разматрају питање Микеланђелове мајке, опсесивног лајтмотива код Црњанског. У њему доминира *наративизирани тип говора* с упечатљивим присуством *двогласности* јер Црњански реплике сабеседника и наратора не ставља под наводнике управо због тога што износи само њихов кључни садржај, исказан, међутим, задржавањем само личног (аутонараторовог) језичког стила, уз истовремено присуство бинарне перспективе:

[*наративизирани, двогласни, тип говора*]:

[*Црњански*] Мене занима питање: ко је била мати Микеланђелова?

[*Зено*] Зашто ме то занима? Била је Франческа де Нери ди Минијато дел Сера е ди Бинда Ручели [...].

[*Црњански*] Знам. То сви понављамо као папагаји. Само, ништа више и не знамо о матери најчувенијег Талијана.

[*Зено*] Знамо да се млада удала, да је рано умрла. Записано је у књизи умрлих.

[*Црњански*] Тачно. Записана је жена таквог имена. Жена тог Лодовика – али да ли и мати Микеланђелова? [...] Ја не кажем да није, или не може бити. Кажем да се о њој ништа не зна и да је то чудновато, да се ништа не зна, а још је чудније оно, што се о рођењу Микеланђела, зна [...].

[*индиректни, парафразирани говор*]:

Професор Зено каже да не види, досад, ништа, чудновато, у свему томе што сам рекао. Имамо крштеницу Микеланђелову, са десет сведока [...] које је његов отац окупио, при крштењу Микеланђелову, и, којима је потпис узео.

[*наративизирани, двогласни, тип говора*]:

[*Црњански*] Тачно. Десет виђених Козјеваца, Лепо. Много. Десет. Име материно, међутим, на крштеници [...] није ни поменуто.

[*Зено*] Зато што је та жена умрла кад му је било шест година. Није се матере свакако ни сећао.

[*Црњански*] Не слажем се. Познато је да се деца, матере, баш кад је изгубе рано, сећају, и те како, болно и често. Апсурдно је помислити да је *због тога* не спомиње [...].

[*индиректни, парафразирани говор*]:

Професор Зено ме је тешко да све то није тако црно. Претерујем. Факт је само то, да је та млада мати умрла рано, и да детињство Микеланђелово није било сретно [...]” (Црњански 1981: 17–20).

Извод указује на то да Црњански, као наратор, поштује основни принцип *спољашње фокализације* и омогућава сабеседнику да исказе свој став чак и онда када се, као интервјуер, са ставом не слаже; своје неслагање, коментар, или другачије мишљење, Црњански казује када је у улози аутобиографског наратора. Тим пре што „komentari priповедача nisu перцепције или концепције istog reda као перцепције или концепције lika” (уп. Четман 1989: 126). Јер „lik može doslovno vidјeti (uvidati, zamišljati, smatrati, itd.) ono što se u priči događa stoga što on/ona ’jeste’ u priči” (Четман 1989: 126). Међутим, по казивању Црњанског, већина сада литераризованих ликова у *Књизи* и *Хиперборејци-*

⁴ У угластој загради, курзивом, наведен је идентитет говорника који је јасан из говорног контекста, као и доминантан облик говора.

ма, својевремено су били његови аутентични саговорници. Стога и Црњански, као „pripovjedač, može vidjeti (uvidati [...] smatrati, itd.) [...] u mašti, ili u sjećanju” јер је „homodijagetičan”⁵ будући да је био „učesnikom u događajima iz priče 'tamo nekad' kada su se odvijali”, односно може да буде поуздан сведок о аутентичности прошлости (Четман 1989: 127). С тим у вези, неопходно је истаћи да је улога Црњанског, као хомодијагетичког приповедача у назначеној прози сложена јер се он ту не појављује само као сведок, већ „повремено приповеда и своју причу” и тада „сам постаје протагониста”; управо ову врсту хомодијагезе, „Женет назива аутодијагезом” (Марчетић 2004: 67). Дубоку аутобиографску вокацију ове прозе Црњански и лично истиче, велећи: „Микеланђело је [...] при крају живота, сваком уметнику, писцу, песнику, утеха” (Црњански 1981: 9), а Бертолино указује на „извесно заједништво судбинâ и дубљу духовну сродност нашег великог песника и највећег уметника ренесансе” (Бертолино 1981: 199). Дакле, у назначеној прози се богато преплиће хомодијагетички и аутодијагетички начин приповедања.

Откуда потичу те и такве карактеристике приповедног обликовања *Хиперборејаца* и *Књиге о Микеланђелу*?⁶ Како су оне постале не само упечатљиве особине дискурзивне технике Црњанског већ и изванредан жанровски маркер поменуте прозе?

У овом контексту је важно истаћи да су назначени дискурзивни облици типични и за извесне форме *интервјуа*.⁷ Истраживање указује на то да је реч о аутоиндикатима и аутоцитатном транслитерарном поступку⁸ који потичу из публицистичко-новинарске праксе Црњанског, а тичу се његовог стваралачког проседеа у обликовању *интервјуа* и *дебате*⁹ из тридесетих го-

⁵ „[...] Женет разликује *хетеродијагетичко* приповедање у којем је приповедач одсутан из приче коју приповеда [...] и *хомодијагетичко* приповедање, у којем приповедач, као један од ликова, учествује у својој причи” (Марчетић 2004: 67).

⁶ Поменути проседе није доминантан у романескној прози Црњанског насталој пре но што се он почео бавити новинарско-интервјуерским послом (*Дневник о Чарнојевићу, Сеобе, Приче о мушком...*). Стога, то може бити индиција о интертекстуалном, аутоцитатном утицају интервјуерског искуства на поезију потоње прозе Црњанског, пре свега, на *Књигу о Микеланђелу, Код Хиперборејаца* и *Роман о Лондону*.

⁷ У раду је ослонац на Рајнвалдовој подели интервјуа заснованој на односу интервјуера према презентацији садржаја. О *интервјуу* више у: Рајнвајн 1988: 135–152; Илић 2003: 77–108; Милосављевић 1982: 26–38; Кошничар 2013: 90–100.

⁸ *Транслитерарни поступак* означава комуникацију на релацији уметнички – неуметнички текстови (документи, новинарски, научни, стручни итд.) (Константиновић 2002: 16). У теорији интертекстуалности „сваки *индикат* који на неки начин подсећа на неки туђи текст већ је *цитат*” (Константиновић 2002: 20). О *аутоцитатности се говори* када су извори цитације текстови аутора који самога себе цитира. „Предмет *цитатности* може бити све што се у теорији књижевности помиње као елеменат у грађењу литерарног дела [...] тема, мотив, лик или тип [...] нека форма, фабула у целини; композициони поступак (проседе...) или начин дискурза [...]” (Константиновић 2002: 18). У овом случају реч је о аутоцитацији проседеа у домену обликовања дискурса и говорних облика.

⁹ *Дебата*, као тип интервјуа, претпоставља равноправност партиципације и поштовање мишљења свих учесника у разговору (*околом столу* или *панел-дискусији*); по правилу, интервјуер (модератор) само управља разговором, али не износи своје ставове. Међутим, када новинар-интервјуер учествује у разговору, као равноправни сабеседник, обично једном свом госту (мада их може бити и више), и парира му у ставовима, истовремено управљајући разговором – тада је реч о посебном облику интервјуа типа *један на један*, или *разговор пред микрофоном* (Срдић, Марковић 1979: 262).

дина прошлога века¹⁰. Наиме, Црњански је створио хибридную, управо за њега специфичну варијанту интервјуа, која обједињује својства *наративно-интерпретативног* и *репортажног интервјуа*, те *интервју-портрета* и *колективног интервјуа*.

У *Хиперборејцима* и *Књизи* упечатљива је аутоцитација проседеа хибридног интервјуа Црњанског. Ту су доминантне особине *наративног интервјуа*, где се садржај разговора преноси у виду целовитог причања (без обзира на то како су у разговору следили питања и одговори) применом, махом, наративизираниог говора, а потом и сажете парафразе. Нарација је формално прекидана само са неколико цитираних питања и одговора, да би се на њих надовезало личним, стилем и речима Црњанског, срочено казивање у које се слива суштина свих осталих питања и одговора. Дословно цитирање саговорника је спорадично, и махом у функцији истицања доживљајног аспекта актера разговора, пошто је текст доминантно моделован узусима бинарне перспективе.

У *Књизи* и *Хиперборејцима* Црњански као наратор-интервјуер, осим ставова и мишљења у вези са темом разговора, често истиче особине личности сабеседника, његове биографске и статусне податке; бележи његово понашање, реаговање у контексту и томе слично, што су главне одлике *интервјуа-портрета*. Истовремено, ту су и упечатљива запажања наратора-репортера о амбијенту и атмосфери у којима се разговор води, његово дочаравање укупног штимунга разговора, што јесте одлика *репортажног интервјуа*:

Он [Зено] би, при нашим разговорима, седео, непомичан, а, с времена на време, скидао наочари с носа, и брисао их, спуштених, уморних, слепих, очују, прстима, у које би била увијена бела марамица. Глава, ћелава, била би му обасјана зимским зрацима сунца, који су падали само на њега, а не на ормаре књига, не на сто, не на велики географски глоб, поред стола (Црњански 1981: 11).

У *Књизи*, у уводном делу поглавља под називом „Професор Зено”, као у својим хибридним интервјуима, Црњански даје одговоре на крунска новинарских питања (*Ко? Шта? Где? Када? Како? Зашто?*).¹¹ Помоћу њих су идентификовани садржај-тема разговора, сабеседник, хронотопски оквир разговора, као и начин вођења разговора. Погледајмо:

(*шта?*): „Комедија питања и одговора, о Микеланђелу, трајала је – између мене и професора Зена – данима. Моја питања и његови одговори летели су, од уста до уста, као неко јато, безобразних, Леопардијевих, врабаца” (Црњански 1981: 11). Из одговора на питање о врсти контакта Црњанског са Зеном, сазнаје се *тематика разговора* и *техника вођења разговора* која указује на то да је реч о серији интервјуа, да би се у истом контексту разоткрио одговор о извору тих информација;

¹⁰ Видети петнаест интервјуа Црњанског објављених у *Времену* (27.12.1931–27.01.1932) под заједничким насловом *Где живи најсрећнија жена Југославије* (Кошничар 2013) или његов интервју „Вече код Мештровића”, *Време*, 12.06.1933, итд.

¹¹ Још је Цицерон (у *De inventione*, 86. п.н.е) истакао да добра беседа, у садржинском смислу, ваља да одговори на питања: *quis* (ко), *cur* (зашто), *ubi* (где), *quando* (када), *quomodo* (како), *quibus adminiculis* (којим средством). Она су, као правило „5W+H” постала темељ обликовања вести и других новинарских жанрова (Станојевић, Аврамовић 2003: 228).

(*ко?*): „Кад сам први пут сео, преко пута *професора Зена*, који ме је примао љубазно, нисам о њему знао ништа више, него да је *нека врста ватиканског пензионера*” (Црњански 1981: 11);

(*како?*): „У сећању мом, и мојим белешкама, о том несретном човеку, који је после нестало, без трага, у мом животу, ти разговори о *Микеланђелу*, међутим, и даље трају. Све до мог одласка из Рима, у мојим ушима зуји оно, што сам питао *Зена* о *Микеланђелу*, и оно, што ми је он одговорио” (Црњански 1981: 12). Види се, дакле, да је Црњански те разговоре бележио, што је директан доказ интервјуа као основног вида комуникације и прикупљања података, с обзиром на то да су техничке могућности интервјуисања у првој половини прошлог века биле ограничене на личну меморију, те папир и оловку.

Сазнајемо, прецизније, *када* је та серија разговора вођена, као и квалитет интерперсоналне комуникације:

Ја сам наставио да испитујем професора Зена, о Микеланђелу, до краја децембра, када је цела Италија постала бела и завејана, те године, а он ме је уверавао, да ме радо прима, да ми радо даје књиге и савете и да су му моја питања пријатна. Није за све то тражио ништа (Црњански 1981: 11).

Наводи се и доста прецизан податак о томе *где* су интервјуи вођени: „У једној полумрачној соби професора Зена, која је била у споредној згради Пропаганде, у Риму, поред споменика Безгрешном зачећу, на Шпанском тргу” (Црњански 1981: 11).

Дакле, из предоченог је јасно да је укупан дискурс *Књиге* доминантно структуриран аутоцитацијом проседеа хибридног интервјуа Црњанског (синергија *наративног*, *репортажног* и *интервју портрета*), по моделу *бинарне перцептивне перспективе*, с доминантом на *дебати* типа *један на један*, а то значи са, минимум, два међусобно равноправна сабеседника: Црњанским и професором Зеном¹². У дискурсу се преплићу директни, индиректни, парафразирани и наративизирани говор, употпуњаван повременим упечатљивим, али кратким дескрипцијама атмосфере, штимунга контекста и услова разговора, те бритким опажањима о карактеру сабеседника. Стога се, у жанровском смислу, *Књига*, добрим делом, може одредити као вид хиперинтервјуа.

И проза *Код Хиперборејаца* добрим делом је структурирана аутоцитацијом начина приповедања примењеног у већ образложеном хибридном

¹² У *Књизи* Црњански свог круноског сабеседника идентификује као: „професора Зена”, „домаћина”, „професора” или само као „Зена”. Међутим, сам Црњански истиче да је о Микеланђелу разговарао са много компетентних лица и да ниједним није био посве задовољан. Јер „што се тиче Микеланђела, тешкоћа је у томе да **сви професори** који Микеланђела добро знају, знају само, свог, Микеланђела. Сваки има свог. **Зено** прича само Сикстину. **Малипјеро** само гробницу Медичи. Сви питају, откад ме је **дела Клоета** препоручио: којег Микеланђела хоћу? [...] **Има један** који је експерт за дела која се у биографијама само помињу, која су сачувана у копијама, **а за једног ми је дела Клоета рекао**, да је експерт и зналац онога, што је Микеланђело, намеравао [...]” (Црњански 1981: 15). Међутим, у *Књизи*, мишљења тих други сабеседника Црњанског су, махом, придодата литераризованој фигури, професору Зену. Они проговарају кроз Зена, као пандамског саговорника Црњанског, посебно у наративизираним деоницама дискурса; ту се осећа полифонија мишљења бројних сабеседника Црњанског, датих кроз наративизирану презентацију говора ликова и наратора; при томе, наратор задржава лични језички стил у презентацији свих реплика; он само региструје чињенице, али не тумачи садржај говора, нити сабеседница-фигурама, директно, даје реч.

интервјуу Црњанског (неколико поглавља у *Хиперборејцима*, посвећена Микеланђелу¹³, али и многа друга). Међутим, за разлику од *Књиге*, *Код Хиперборејца* има акценат на *дебатним аспектима групног интервјуа*¹⁴ и на интерпретативно-наративној артикулацији садржаја разговора, у којем, истовремено, учествује један новинар-интервјуер и више сабеседника, и у којем се преплићу мишљења свих учесника о разматраном феномену, па и мишљење интервјуера. Одличан пример наведеног свакако је поглавље „Тасо” (Црњански 1966а: 179–214).

На почету тог поглавља Црњански, по аутоцитатном проседеу *репортажног интервјуа*, маркира хронотопске аспекте догађаја, истичући његов контекст, атмосферу, учеснике и природу теме својеврсног *колективног интервјуа*: Црњански, са пријатељима из дипломатског круга и римском елитом, у мају 1940, бициклима одлази на излет. Обилазе брегове Рима; посећују манастирски комплекс Сан Онофрио где се налази гроб Торквата Таса. Са становишта приповедних облика, посебно је занимљива њихова расправа о могућим узроцима Тасове личне трагедије. У тој дебати учествује њих десетак: „кћи председника владе”, Албанка, „Албанкин муж”, госпођа Марта, госпођа Батаљарини (Battagliarini), „пријатељ” Црњанског, пријатељева супруга, „старији официр”, капетан Ђорђо (Giorgio) и Црњански који се поставио као новинар-модератор разговора и који, на крају, извлачи синтезу и закључује дебату.

У полифонији мишљења и недоумица, Црњански, као модератор разговора, запажа да су дебатом потенцирана три могућа, међусобно испреплетана разлога Тасове несреће:

- социјално-статусни, с доминантом на љубави која је морала бити прекинута: Тасову нескривену, јасну жељу да се ожени принцезом, сестром свога мецене, дуке д’Есте Алфонса II од Фераре. Дука је, изгледа, то доживео као непоштовање господара, с обзиром на то да се такво понашање косило с ренесансном куртоазијом и урушавало статусни интегритет племићке фамилије д’Есте (уп. Црњански 1966а: 182);
- повређена таштина дуке д’Есте, због кршења очекиваних права мецене, пошто је Тасо, по речима Црњанског: „свој чувени еп (*Gerusalem Liberata*) хтео да посвети принцу Фиоренце – фамилији Медичи [...] То је оно што му дука никад није опростио” (Црњански 1966а: 183);

¹³ Микеланђелова мати (Црњански 1966б: 363–379), чији су сегменти доброно обухваћени и *Књигом*. Затим, *Вечера са сонетима Микеланђела* (Црњански 1966б: 201–233) махом у форми репортажно-наративизираних интервјуа, колективног типа; разговор је вођен 1941, у Риму, на вечери у вили професора дела Клоете и његове кћерка, где се „дијалог о Микеланђелу [...] претворио у тријалог” (Црњански 1966б: 201). Главна тема је и овде Микеланђелова мати, али и недоказане, индикативне, хомосексуалне склоности „највећег уметника ренесансе” (Бертолино 1981: 199).

¹⁴ Варијанте дебатног облика Црњанског огледају се и у начину њеног вођења, тако да је поглавље *Микеланђело песник* структурирано као хибридни али *телефонски интервју*; и ту Црњански говори о томе како је за време свога дипломатског службовања у Риму на самом почетку Другог светског рата, са својим пријатељима интелектуалцима разматрао спорно питање о хомосексуалним склоностима Микеланђела (Црњански 1966б: 157–174).

– верски разлози које је Тасо изнео у епу *Ослобођени Јерусалим*, а који нису погодвали католичкој вери и Ватикану.

Садржај назначене *панел-дискусије* Црњански је структурирао узусима свог хибридног интервјуа, изношењем ставова свих учесника у разговору, и то поступно, по наведеним подтематским целинама. Дискусија је, махом, обликована наративизираним говором, са спорадичном применом индиректног, парафразираног говора уз бинарну перцептивну перспективу. Нарацијом доминира *Er-Forma* (резервисана за обликовање ставова сабеседника), са ретким директним цитатом њихових исказа у *Ich-Formi*¹⁵, коју наратор, доминантно користи за аутоцитирање:

Љубавне разлоге Тасовог страдања истицале су нарочито сабеседнице (кћи председника владе, Албанка, госпођа Марта, госпођа Батаљарини). Црњански као интервјуер, региструје њихове ставове, али се и сам укључује у разговор: „*Кћи председника* [...] мисли да је дошло до катастрофе зато што се младић удварао двома у исто време (Леонори и Лукрецији) [...]” (Црњански 1966а: 182–183). „*Кћи председника каже* [...] да док је то било позориште, шетње, могло је да се крије, али кад су чешће, са Тасом, остале саме, мора да су се заборавиле [...]” (Црњански 1966а: 186), а *Албанка*, с тим у вези, запажа: „довољно је било да Тасо зажели, или уобрази, да би могао бити зет Алфонсу, па да га затворе у лудницу. На седам година” (Црњански 1966а: 183). „Ја мислим – вели Црњански – да *госпођа Марта* има у томе право, што мисли, да Тасо не би био страдао, да је са принцем имао, кришом, конвенционално, љубавну аферу, али да је страдао кад се то рашчуло, кад је то могло да се претвори у брачну везу. Кад га је открио, Алфонс II га је затворио у лудницу” (Црњански 1966а: 188). Црњански вели да се све његове *сабеседнице* „слажу у једном, да је Гете ипак у праву [...] да се у његовој драми *Торквато Тасо* јасно види да [...] те принцезе, жене, играју главну улогу” у Тасовом страдању (Црњански 1966а: 185).

Извесни други учесници у разговору, углавном мушкарци („*Албанкин муж*”, „*старији официр*”), баш као и Црњански, су више мишљења да је Тасо страдао због верских разлога које је изнео у *Ослобођеном Јерусалиму*. Дискусију о том могућем узроку Црњански презентује наративизираним полигласјем међусобно „сливених” ставова ликово-сабеседника и аутонаратора, али без идентификације „власника” тих ставова:

Зна се да је Тасо 1557. године читао свој еп дуки и његовим сестрама [...] а било је јасно да је спев, иако религиозан, чудноват, и, да не одговара католицизму и Ватикану. То су [...] појаве талијанског реформаторства. Тасо је после био уобразио да су га д’Есте тужиле у Риму. Инквизицији! Живео је у сталном страху, да га, на двору д’Есте, не отерају [...]. Дакле [...] сукоб између песника и дуке д’Есте био је религиозне врсте [...] (Црњански 1966а: 184).

На крају дебате Црњански истиче поенте разговора и даје закључак-сажетак с поентама, баш као што је то иманентно интервјуу: „Ја мислим да сви ми, помало, имамо право” у вези са тумачењем Тасовог страдања (Црњански 1966а: 187). Запажа да „нико не може живети изван свог времена [...] па ни Тасо” (Црњански 1966а: 185). „Шта је било између Таса, дуку д’Есте и ње-

¹⁵ Детаљније о Женетовом виђењу хетеродијагетичког и хомодијагетичког приповедања с једне стране и приповедања у *Er-Formi* и *Ich-Formi* видети, нпр. у поглављу „Приповедно лице” (Марчетић 2004: 65–69).

гове две сестре принцезе Леоноре и Лукреције, никада нећемо сазнати [...] Ја мислим” – вели Црњански – „да је тачно и то да свако време има свој закон и да смо сви деца свог времена” (Црњански 1966а: 185–188).

*

Анализа прозе *Код Хиперборејаца* и *Књиге о Микеланђелу* указује на постојање знатних аутоцитатних веза између њих, с једне стране, и типа хибридног интервјуа Црњанског из тридесетих година прошлога века, с друге стране, и то у домену стваралачког проседеа, поступка обликовања говора и укупног моделовања дискурса, који, синергијски, доприносе томе да се поменута проза жанровски може делимично одредити и као хибридни хиперинтервју.

ИЗВОРИ

- Црњански 1966а: М. Црњански, *Код Хиперборејаца I*, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост.
 Црњански 1966б: М. Црњански, *Код Хиперборејаца II*, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост.
 Црњански 1981: М. Црњански, *Књига о Микеланђелу*, Београд: Нолит.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975: М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики / Слово в романе*, Москва: Художественная литература.
 Бертолино 1981: Н. Бертолино. Поговор, у: М. Црњански, *Књига о Микеланђелу*, Београд: Нолит, 190–208.
 Женет 1983: G. Genette, *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost*, *Republika, Zagreb*, br. 9, 114–131.
 Илић 2003: М. Илић, *Телевизијско новинарство*, Београд: Радио-телевизија Србије.
 Константиновић 2002: З. Константиновић, *Интерквестуална компаратистика*, Београд: Народна књига – Алфа.
 Кошничар 2013: С. Кошничар, *Иперборео међу женама*, Нови Сад: Филозофски факултет.
 Марчетић 2004: А. Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд: Народна књига, Алфа.
 Милић 1996: Н. Милић, *Зарез Црњанскога (2): Естетика запете*, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 57–67.
 Милосављевић 1982: С. Милосављевић, *Телевизијски интервју*, Београд: Просвета.

- Пасула 2013: М. Pasula, *Analiza i interpretacija romana Grethen* autorke Rut Berger, Novi Sad: Filozofski fakultet (doktorska disertacija).
- Рајнвајн 1988: Љ. Рајнвајн, *Стваралаштво новинара*, Београд: Научна књига.
- Станојевић, Аврамовић 2003: О. Станојевић, С. Аврамовић, *Ars rhetorica*, Београд: Службени гласник.
- Срдић, Марковић 1979: М. Срдић, Љ. Марковић, *Лексикон новинарства*, Београд: Савремена администрација.
- Четман 1989: S. Chatman, *Struktura pripovjedne transmisije*, у: R. Rakin (ur.), *Uvod u naratologiju*, Osijek: Revija, 112–157.

Sofija M. Košničar

CHARACTERISTICS OF NARRATIVE FORMS IN THE *BOOK ON MICHELANGELO AND HYPERBOREANS* OF MILOŠ CRNJANSKI

(Summary)

In this paper discursive forms and model steps of narration are analyzed as significant aspects of creation procedure by Crnjanski in the *Book on Michelangelo* as well as *With Hyperboreans*. It is determined that in the mentioned prose dominant forms of narration are typical for structuring *interview of hybrid type* (especially *narrative-interpretative* and *collective interview*, that is *panel discussion*). When speaking about narrator his authentic-autographic position is noticed, whose function is equal to the function of interviewer as equal participant in conversation with interlocutor (characters-figures) which really is a typical role of a moderator during the interview of the type of *conversation with microphone*. Mentioned discursive form Crnjanski used during his journalist-publicist work during thirties in the last century and, therefore, in the *Book* and *Hyperboreans* it can also be spoken about aspects of Crnjanski's transliteration auto-citing of creation procedure which contribute to that mentioned prose and by genre it can be determined partially as hybrid hyper-interview.

Ирина Ј. ИВАНОВА* Оригинални научни рад
Московски државни универзитет М. В. Ломоносов Примљен: 07. 10. 2016.
Факултет страних језика и регионалних истраживања Прихваћен: 10. 02. 2017.

ПРИПОВЕДАЊЕ И ПРИПОВЕДАЧИ У АНДРИЋЕВОЈ *ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ***

Овај реферат покушај је анализе *Проклете авлије* сагледане кроз призму теорије Бориса Успенског. Рашчланимо ли Андрићево штиво по кључу знаменитог руског филолога и семиотичара, текст романа раствориће нам скривене мене стваралачког процеса наратора. Тако Андрић, говорећи о Хаиму, користи феномен свезнајућег посматрача. Извесна доза пишчеве ироније према причаоцу, даје нам материјала да претпоставимо да су они, приповедачи, ауторов алтер его, а приповедање је страст која живи у људима рођеним за то да пропусте кроз своју душу приповести људских живота и свету пренесу истину о њима.

Неколико приповедача у роману ствара својеврсну полифонију. Приповедач-свезнадар открива нам целу истину, од почетка до краја, али у току његовог приповедања долази и до промена позиција говорника. Уколико би анализу текста посматрали „просторним“, „филмским“ очима, „камера“ би пратила главног јунака, али би се повремено подизала у птичију перспективу, бележећи слике које подсећају на фантазмагорије Хијеронимуса Боша.

Кључне речи: Андрић, *Проклета авлија*, наратор, свевидећи приповедач, објективни посматрач, позиција посматрања.

Јединственост композиције Андрићеве *Проклете авлије*, њена истовремена сложеност и разгранатост, али и једноставност и прозирност не престаје да привлачи пажњу истраживача. Овде, наш задатак биће да анализирамо текст романа користећи се критеријумима изложеним у књизи Бориса Успенског *Поетика композиције*, критеријумима заснованим на феномену замене позиције посматрања у уметничком делу (Успенски 2000).

Проклета авлија посвећена је теми стваралаштва приповедача, наратора. Текст романа у великој мери разоткрива процес настанка књижевног дела. Аутор приповеда о страсти која живи у људима рођеним за то да пропусте кроз своју душу приповести људских живота и глас о њима прошире светом. Та особина пак негативно, чак разорно, утиче на животе причалаца,

* iva53@inbox.ru

** Чланак је изложен у облику реферата на 46. Међународном научном састанку слависта у Вукове дане 16.IX 2016.

на њихове односе с људима. Андрић тако пише да, после смрти фра Петра, фра Рагислав не сме да каже „како је лепо умео да прича фра-Петар” (Андрић 1963: 12). Разумемо да се у самостану његова жеља за причањем није сматрала за врлину. Приликом упознавања с Хаимом, пошто је видео на који начин говори о свему, фра Петар у себи помишља: „Ова његова говорљивост и довела га је овамо” (Андрић 1963: 55). На другом месту, оданост Џем-султану, проучавање његовог живота и разговор о њему уништава Тамила – када живи у царству, не сме бити повезан с гласинама да је султан крив због погибије свог брата.

Осврћући се на приповедаче у *Проклетој авлији*, Андрић на више места користи појам „страст”: о Тамилу – „фратар би на крају попустио и ћутке [...] слушао младићев страствени шапат” (Андрић 1963: 102), „он би се опет предавао својој страсти и тихо и живо [...] говорио фра-Петру о Џему и његовој судбини” (Исто: 100); о Хаиму – „у својој страсти да све каже и објасни [...] он је ишао много даље од оног што обичан, здрав човек може да види и сазна” (Исто: 56). Књижевник истиче да, причајући о несрећном принцу, младић „се сатима заборављао потпуно [...] као да се ради о нечем што треба да буде казано што пре, јер сутра већ може бити доцкан” (Исто: 99). Андрића увек интересују страст и нагони који се рађају у човеку независно од његовог окружења и васпитања, а у *Проклетој авлији* посебно испитује страст приповедања.

Примећујемо и промену позиције приповедања у самој Тамиловој причи, кад се младић идентификује с јунаком приче, пребацујући се у говор у првом лицу: „Ја! [...] Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо” (Исто: 101). То је стваралачки чин који је свакако близак једном писцу или глумцу.

Сам Андрић истински је страствени љубитељ приповедања и разговора, а портрети личности обузетих страшћу причања огледало су, заправо, његове личности. Тако чујемо фра Петрове ироничне примедбе на рачун његове наклоности: „ја сам мало на свог амицу, покојног фра-Рафу, који је сваког могао да саслуша и поднесе, и у шали увек говорио: ’Ја бих без хљеба још некако и могао, али без разговора, бели, не могу’” (1963: 54). Кад се ради о приповедачима – Хаиму, Тамилу, Заиму, често наилазимо на изразе „болестан”, „болест”, „болесник”, „нездрав”. Према Андрићу, говорник у затвору обично је „неко наивно причало или занесен манијак са којим они из круга терају шалу” (1963: 19). За Тамила се зна да је болесник – фра Петар стално осећа ту његову болесничку природу.

У *Проклетој авлији* наилазимо и на оправдање страсти за причањем. Андрић пише: „Ми [...] не мислимо да та људска, толико људска и тако честа мана има и своје добре стране. Јер, шта бисмо ми знали о туђим душама и мислима, о другим људима, па према томе и о себи [...] да нема таквих људи који имају потребу да [...] казују оно што су видели и чули” (1963: 57–58).

Хаимов лик нас подсећа на Пушкиновог импровизатора из „Египатских ноћи”, очигледна је чак и њихова спољашња сличност. А. Пушкин тако

описује свог импровизатора: „Имао је изражајне црте црномањастог лица: високо бледо чело у сени црних праменова косе, црне блиставе очи, орловски нос и густу браду која је окружавала упале жућкасто-гараве образе”. Његов изглед је жалостан – „сиромашан скитница у похабаном мантилу, с дотрајалом краватом” (Пушкин 2015). А ово је Хаимов портрет: „мршав, танак човек, необријан и сав запуштен, црне, коврцаве косе [...] Тужно је изгледало његово црно лице. Велик нос, крупне очи са жутом закрвављеном беоњачом. Тужан је изгледао цео [...]” (Андрић 1963: 54–55). Ту је присутна и шокантна разлика између високе уметности и комерцијализације код импровизатора и маније гоњења која влада Хаимовим бићем. У стиховима које импровизатор рецитије пред Чарским, налазимо исту идеју као и у *Проклетој авлији* – стваралац се не потчињава спољном диктату.

Овај роман може да изгледа као пример вишеструких прича у причи. Ипак, не делимо став да је по среди прости спој приповедања фра Петра, Хаима и Ћамила, већ да цео садржај књижевног дела од почетка до краја излаже један наратор. Он притом наводи изворе из којих је сазнао једну или другу животну причу и даље их сам преноси читаоцу.

У тексту препознајемо да приповедање води такозвани сведоци и свезнајући посматрач. Посматрач је објективан, јер се налази у простору имажинарне реалности и описује догађаје који се доживљавају уз помоћ чула. У уводном делу **види** кроз прозор фра Петрове ћелије снежну белину, стазу која води према његовом гробу, **чује** тишину, куцање сатова, препирку фратара. Касније **види** и описује Проклету авлију, траву, дрвеће, затворенике, **чује** њихове разговоре, **осећа** мучан **задах** који испуњава затвор кад дува јужни ветар.

Б. Успенски обраћа пажњу на то да у уметничком делу неки ликови играју улогу субјеката ауторове перцепције догађања, док други чине само њен објекат. Наравно да су носиоци ауторовог погледа на свет обично главни јунаци, тако да је и у *Проклетој авлији* та личност фра Петар. Зато се може претпоставити да све то види, чује и осећа протагониста романа, догађаји су у највећем броју изложени у светлу у коме их он види, то јест с његове позиције. Многе ликове читалац упознаје само преко њихових спољних карактеристика, дакле оних које су доступне фратру. То су, на пример, Бугари, његове комшије у ћелији: „Лево од њега била су два трговца, ћутљиви и увек на полазак спремни људи” (Исто: 53). У то нас убеђује и употреба израза „очигледно”, „колико се могло разабрати”, „није се видело” којима је праћен њихов опис: „Очигледно имућни људи, они су, колико се могло разабрати, били жртве неке побуне [...] о својој кривици нису говорили [...] на њиховим лицима није се видело [...]” (Исто: 46). Хаим је такође представљен на начин на који га је могао видети, разумети и описати фра Петар. Читалац нема о Хаиму никаквих других сазнања осим оних која су доступна фра Петру. Босански фрањевац тог говорљивог Јеврејина из Смирне посматра на следећи начин: „мршав, танак човек, необријан и сав запуштен, црне, коврцаве косе [...] И видело се да више говори због себе, што не може друкчије” (Исто: 54).

На просторном плану наратор се углавном налази уз фра Петра, „као да се лепи за њега” (В. Успенски 2000). О томе сведочи, на пример, оријен-

тација у простору, односно фра Петров положај, задат у једној од епизода, и његова аудитивна перцепција збивања. У тексту стоји:

Тога јутра фра-Петар је седео на камену и, замишљен, напола слушао луду препирку и грају која је до њега допирала са две стране и преламала се и мешала у његовом слуху. Лево од њега се створио танак и мален круг од неколико коцкара [...] Граја која долази из круга са десна још је већа и на махове потпуно сузбија ону слева (Андрић 1963: 77–78).

Одмах након тих речи, међутим, наводи се опис учесника тих разговора које замишљени фра Петар није могао јасно видети, између њих се описује и нови ухапшеник. Читалац, пратећи поглед оног ко сагледава групу затвореника, може чак да види запаљене очи једног од њих. Један од ухапшеника је „дугоња који је очигледно неки коцкарски старешина”, други – „онизак, јак човек запаљених очију”, трећи – „човек атлетског узраста”, и најзад – „нов, ситан апсеник”. Петар је **напола слушао**, али су дијалози наведени детаљно, без пропуста. Није изостављена чак ни гестикулација. Дошло је, дакле, до замене позиције посматрања. Фра Петров поглед замењен је управо погледом објективног посматрача, док се касније поново појављује фра Петрова тачка гледишта. Читалац се поново налази уз Петра и поново не види, већ само из даљине чује, нејасно, учеснике препирке. Аутор пише: „И опет је пала нека кратка и неразумљива реч која је изазвала громки смех” (Исто: 80).

У „Проклетој авлији” налазимо више примера необележених замена позиција посматрања. Описујући ситуацију у затвору за време док дува јужни ветар наратор напушта простор где се налази фра Петар, детаљно сликајући шта се дешава у другим ћелијама, како се понашају чувари, а како животиње. Његов поглед подиже се у птичију перспективу, посматрајући „Проклету авлију” као „огромну децу чегртаљку у циновској руци”, „а људи у њој поигравају, грче се, сударају међу собом и бију о зидове као зрна у тој чегртаљци” (Исто: 25).

Ћамилово причање о судбини Џем-султана приказује се с фра Петрове позиције. Међутим, изненада у тексту тог препричавања чујемо и Ћамилов директан говор који није обележен специјалним речима ни знаковима: „Већ трећег дана била је испричана цела историја, до тужног и свечаног краја, до **светлог, достојанственог турбета у Бруси, чији су бели зидови исписани најлепшим сурама из Корана, калиграфски стилизованим у облику чудних цветова и кристала**” (Исто: 100, истакао аутор). Фра Петар, који није видео Џем-султаново турбе, не би могао да га тако тачно и живописно опише. Католички фратар не би био у стању да тако одушевљено говори о тексту *Курана*. У целини, то није његов начин изражавања. Овде поново наилазимо на замену позиције посматрања унутар исте реченице, и читалац чује речи самог Ћамила које одражавају његов поглед на ствари.

У истом делу романа, кад се догађаји описују с фра Петрове позиције, исказ о братровој урођеној **непосредности и простосрдчности** (Исто: 102) показује да је то поглед објективног посматрача, пошто скромни фрањевац не би могао о себи тако похвално да говори.

У епизоди упознавања фра Петра и Тамила читалац види Тамила фра Петровим очима. Његов поглед иде од књиге повезане у жуту кожу ка фигури седећег човека, путничкој торби, сјајном и топлом ћебету, најзад, ка лицу младића. Постепено текст прелази са описа Тамила из фра Петрове позиције на опис фра Петра из Тамилове позиције. Андрић пише: „Поглед је ишао даље [...] Лице младића, меко, мало подбуло, бело и бледо [...] Младић је нетремице, испитивачки, али мирно гледао у фратрово отворено, широко лице са густим, црним брковима и јако размакнути, крупним, смеђим очима мирна погледа” (Исто: 48–49). У једном тренутку, читалац тако, сасвим филмски, види скоро истовремено оба лица. Када би фра Петар описивао себе, то би свакако учинио користећи другачије, скромније или ироничније изразе. Све нам то, дакле, прича објективни посматрач или, друкчије, свевидећи приповедач.

Свезнадар говори о томе што није могао да види фра-Петар: о изгледу Латифа, будућег Карађоза у младим годинама: „Нагло се раскрупао и неприродно се угојио. Његове умне, смеђе очи стале су да играју као на зејтину” (Исто: 27), о његовом имању које је „лично на запуштено острво или старинско гробље. Од Проклете авлије било је одељено сеновитом раселином са шумом племенитих дрвета и читавим системом разних ограда и високих зидова” (Исто: 29). Свевидећи приповедач у могућности је да чује разговор између Латифовог оца и управника полиције који свакако није могао чути фра Петар. Однос према управнику „Проклете авлије” фра Петра и приповедача разликује се чак и у психолошком погледу. Последњи у мирном тону излаже детаљно његове објективне карактеристике, а затим пише какве снажне емоције обузимају фра Петра кад се сећа те личности: „Често је фра-Петар причао о Карађозу, увек са помешаним осећањем огорчења, гнушања и неке врсте нехотичног дивљења [...] са жељом и потребом да што боље речима прикаже слику тога чудовишта. И стално се [...] враћао на њега, као да осећа да са њим није готов” (Исто: 39–40). Свевидећи приповедач излаже нам и Заимову приповест: Заим је „оптужен да је растурао лажан новац. Што је најгоре, то није први пут да је под таквом оптужбом. То је код њега као нека болест. Чим се извуче испод једне оптужбе или одлежи робију, он се одмах лаћа таквог посла или неког другог кривотворења” (Исто: 22).

О оваквом типу наратора (проницљивом посматрачу) Борис Успенски каже да добро познаје људе о којима пише, да познаје њихову прошлост, у стању је да анализира њихове поступке како у светлости њихове свести, тако и њихових подсвесних побуда, да поседује и свој поглед на живот, историју итд. Успенски истиче да питање о изворима знања приповедача, о чињеницама које спадају у област свести и подвести јунака иначе не сме да се поставља. Међутим, уколико такво питање бива постављено, на њега се може одговорити на начин да је приповедачу све то познато из разлога што је он и створио своје јунаке (В. Успенски 2000).

Феномен свевидећег и свезнајућег посматрача-приповедача, а у суштини ствараоца, управо интригира Андрића, а књижевник га портретише у личности Хаима:

У својој страсти да све каже и објасни [...] он је ишао много даље од оног што обичан, здрав човек може да види и сазна. Призоре који су се одиграли између двоје људи, без сведока, он је знао да исприча до невероватних појединости и ситница. И није само описивао људе о којима прича него је улазио у њихове помисли и жеље, и то често у оне којих они сами нису били свесни, а које је он откривао. Он је говорио из њих (Андрић 1963: 56).

Сваки од јунака-приповедача у *Проклетој авлији* има свој начин изражавања, своју „фразеологију”, према терминологији Б. Успенског. Андрић пажљиво преноси особине њиховог говора, детаљно, притом, описујући стил сваког говорника понаособ. Хаим прича „жустро и много”, „имао је чудан дар да са посве малом променом у гласу опонаша говор лица о коме је реч [...] поред све своје живахности и ватрене потребе за говором, он је повремено снижавао глас до неразговорности [...] а свако [...] причање завршавао је чудним повицима, готово кликтањем: ’Е? А!’” (Исто: 56–57). Писац наводи и Хаимов директан говор, нервозан, испрекидан, с понављањима и незавршеним фразама: „Ја? Како да не! Вас не познајем, опростите, нашли смо се, ето [...] Не познајем вас, али видим да сте човек од реда и части, а мени је то [...] Вас не, али њега, њега да. Из виђења, врло добро. Зна га цела Смирна. Све се у Смирни зна” (Исто: 55).

Други приповедач, Ђамил, „говорио је тихо, оборена погледа, не водећи много рачуна да ли га сабеседник слуша и да ли може да га прати” (Исто: 101), а у заносу „говори брзо као да чита” (Исто: 103). Његов говор, кад прича о Џем-султану, одликује поетичност, узвишеност. Андрић пише да су Џемови „поносни и горки одговори високим личностима у Француској и Италији, гневни монолози у самоћи и заточењу, изговорени не Ђамиловим него другим гласом” (Исто: 100).

На почетку Хаимове и Ђамилове приче аутор преноси особине њихових говора, њихову фразеологију, па је читалац убеђен да јунаци сами приповедају своје приповести. Кад прича једном бива завршена, међутим, аутор додаје: „Тако је изгледала Ђамил ефендијина историја, онако како је Хаим могао да је зна и види, а казана овде укратко, без Хаимових понављања и многобројних ’Е?, А!’” (Исто: 71). Или: „Ово је само окосница Ђамилове приче, штуро и кратко казана. Много дуже и живље и друкчије, и са другим смислом говорено, било је оно што је фра-Петар чуо од свог новог пријатеља” (Исто: 97). У наставку преноса приповедања Хаима и Ђамила наратор напушта њихову фразеологију и завршава причу у стилу у којем су испричани остали делови романа.

У *Проклетој авлији* проналазимо и примере замене временске позиције посматрања. Док се догађаји о којима се ради у реченици – „Таквим гласом је једног дана и трена (фра-Петар и опет није никако могао да се сети кад и како!) дотле је малоречиви Ђамил почео да прича приповест Џем-султана” (Исто: 82) – односе на период кад се главни јунак налазио у затвору, примедба у заградама преноси читаоца у време после фра Петровог повратка у самостан. До дупле промене временске позиције посматрања долази у епизоди сећања фра Петра на његове последње дане тамновања. Прва од њих је обележена, означавају је речи и интерпункција (две тачке и наводници) које

уводе његов директан говор: „О тим данима је причао дуго. Подижући се с времена на време и намештајући се на јастуку, загледан у снежну даљину и пратећи сећање у стопу, говорио је сниженим а јасним гласом” (Исто: 123). Друга промена темпоралне позиције, која поново враћа главног јунака, као и читаоца, у време Проклете авлије, јавља се захваљујући томе што фра-Петар приповеда о давним догађајима користећи се граматичким облицима садашњег времена: „Најгоре ми је што знам да сам невин, а нити ме испитују нити ми ко шта споља јавља [...] Али се стишавам, трпим и једем се у себи, и само се питам шта ли ме чека” (Исто: 124). Илузији повратка у та давна времена доприноси и присутност у том приповедању директног говора чуvara: „Сједи с миром и не помињи то више! [...] Оно бива да неки набави кришом турпију или длијето, како би лакше одавде изишао, али да их ми сами некеме дајемо, то не бива. Ниси то добро смислио” (Исто: 124).

Читалац романа, осим фра Петра, Хаима и Ђамила, чује и гласове многих других личности представљене у облику директног говора: управника Проклете авлије Карађоза, пријатеља његовог оца, фратара у самостану, разговоре смиренских младића, кадије и валије, који је одиграо фаталну улогу у Ђамиловој судбини.

Захваљујући замени позиција посматрања, измени просторних и временских позиција, гласовима многих ликова постиже се полифонија у књижевном делу које није велико по свом обиму. Но, причу води једна личност. Таква структура роману даје дубину и многостраност, задржавајући истовремено хармоничност и провидност.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1963: И. Андрић, *Проклета Авлија*, Београд: Просвета.
Пушкин 2015: А. С. Пушкин, *Египетские ночи*. <<http://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0868.htm>> 16.08.2016.
Успенски 2000: Б. А. Успенский, *Поэтика композиции*. СПб.: Азбука. <<http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm>> 16.08.2016.

Ирина Е. Иванова

ПОВЕСТВОВАНИЕ И ПОВЕСТВОВАТЕЛИ В ПРОКЛЯТОМ ДВОРЕ И. АНДРИЧА

(Резюме)

Доклад представляет собой попытку анализа романа И. Андрича *Проклятый двор* в свете теории Б.А.Успенского. Одной из главных тем этого произведения является творчество рассказчика. Так Андрич, говоря о Хаиме, раскрывает суть феномена всевидящего и всезнающего наблюдателя. Определенная доза иронии по отношению к повествователям-героям романа

позволяет предположить, что они выступают в роли alter ego автора. Андрич показывает, что страсть к повествованию живет в людях, рожденных для того, чтобы пропустить через свою душу истории человеческих жизней и сообщить о них всему миру.

Присутствие в *Проклятом дворе* нескольких рассказчиков создает своеобразную полифонию. Всезнающий наблюдатель рассказывает всю историю с начала до конца, но в процессе повествования неоднократно происходит смена позиции рассказчика. Анализ пространственного аспекта показывает, что воображаемая „видеокамера” сопровождает главного героя, но в отдельные моменты может подниматься на огромную высоту и запечатлеть картины, напоминающие фантазмагии Иеронима Босха.

Бранимир Ђ. ЧОВИЋ*
Паневропски универзитет
Бања Лука

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

СЛИКА „ДРУГОГ” И НАРАТИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ У *ТРАВНИЧКОЈ ХРОНИЦИ* ИВЕ АНДРИЋА И *ТИХОМ ДОНУ* МИХАИЛА ШОЛОХОВА

Овај рад представља наставак широко и амбициозно замишљене студије о слици „другости” у *Травничкој хроници* Иве Андрића. Овај пут и у поређењу са истом проблематиком у *Тихом Дону* Михаила Шолохова. Наиме, оба романа су структурирани по једном заједничком семантичком моделу: „своје”–„туђе”, који представља конструктивну доминанту у композицији и различен је дуж читаве романескне структуре. Осим тога, епске структуре ова два историјска романа смештена су у реалне историјске оквире: *Травничка хроника* у тзв. „консулска времена” од 1807–1814. године, везана за Травник као везирски град; радња *Тихог Дона* траје од 1912–1922. године, у време трагичних сукоба међу донским козацима у Октобарској револуцији и грађанском рату. Уз то, дихотомија „своје”–„туђе” на посебан начин одређује и модел нарације у ова два романа хибридног жанра који представља оригинални спој класичног и модерног.

Кључне речи: компаративна истраживања, историјски роман, семантички модел, дихотомна структура „своје”–„туђе”, наративни модели, фикција и имагинација.

Овај рад је тек део студије о слици „другости” у *Травничкој хроници* Иве Андрића и *Тихом Дону* Михаила Шолохова који су структурирани према једном од најчешћих семантичких модела у модерном историјском роману: „своје”–„туђе”. Слика „другости” представља конструктивну доминанту у композицији ова два романа јер је различена по читавој наративној структури (в. Лотман 1969).

Игром случаја, оба романа завршена су готово у исто време: *Хроника* – 1942, а *Тихи Дон* – 1940. године. Осим тога, епске структуре ова два историјска романа смештена су у реалне, строго омеђене историјске оквире: *Травничка хроника* у тзв. „консулска времена”, што трају од 1807. до 1814. године, везана за Травник као везирски град; радња *Тихог Дона* траје од 1912.

до 1922. године, између осталог, у време раскола и трагичних сукоба међу донским козацима који су постали руска Вандеја (међу „туђим” – „црвеним” и „својим” – „белим”) у Октобарској револуцији и грађанском рату.

Травничка хроника и *Тихи Дон* се у толикој мери усмеравају ка обухвату „страности” да се може рећи да се у центру компаративног програма истраживања ових романа налазе имаголошки аспекти, тј. питања која се односе на странца како га види друга култура, било да га одбија, што је чешће, било да га донекле прихвата и постепено усваја, што је крајње ретко. Притом, између оног ко стиже и оних који га примају јавља се узајамна „туђост”. Заједничко осећање „другости” и код Травничана и код донских козака у односу на све остале је осећање изузетности, да су због нечег посебни, узвишенији, да су створени за нешто боље и више. Дихотомија „своје” – „туђе”, између осталог, на посебан начин одређује и модел наратије у ова два романа хибридног жанра јер представљају оригинални спој класичног и модерног историјског романа.¹ У *Историји руске совјетске књижевности* Виходцева *Тихи Дон* је понео жанровску одредницу „романа-епопеје”, а спецификован је као „квалитативно нови спој епоса и историје” (1970: 289). „Историја је човекова природа” – вели Маркс. У друштвеној историји, у кризним временима, ратовима и револуцијама, ставља се на пробу људска природа. У њима се проверавају хумане вредности, веза између човекове суштине и његове егзистенције.

У формално-граматичком смислу оба романа су примери тзв. „ер-форме” или „објективног приповедања”, са 3. лицем заменица и личних глагола. Међутим, упркос томе они представљају примере оригиналног споја класичног и модерног приповедачког поступка. Тако, рецимо, у *Травничкој хроници* битно је другачији у хронолошком смислу „лик аутора”: с једне стране, „свог” (оновременог босанског летописца и хроничара, непосредног сведока догађаја које описује) и, са друге – „туђег” (оновременог, који слика и цени људе и догађаје са одстојања од око века и по, а са свог свезнајућег виси, који је изван и изнад епског догађаја), а прате их битно различите нарративне стратегије и различити поступци у изношењу епског догађаја. Сличне су ауторове „маске” и у *Тихом Дону*: с једне стране, „свог”, оновременог провинцијалног летописца, имперсоналног носиоца колективног јавног мњења, народског казивала и егзалтираног сведока епског догађаја, који својим субјективним ставом боји исказ и бројним речима локалног дијалекта, а уз то и посебно речима субјективне оцене, усталаса средњу нарративну интонацију, карактеристичну за „објективно приповедање”, а, са друге стране, „туђег”, оновременог модерног хистора, који са одређене временске дистанце објективно слика људе и догађаје, а интонација му је превасходно мирна, средња. Овај први „лик наратора” заступљен је у првој књизи *Тихог Дона*, јер се радња одвија на нивоу микрокосмоса, а започиње породичном хроником Мелеховљевих, пола века пре основног тока радње. Стицајем несрећних околности Мелехови су добили надимак Турци и тиме били обележени као „туђи” у односу на остале

¹ „Код пажљивог читања текста првог тома Тихог Дона дају се учити преплитани поетских норми класичног реализма, натурализма, симболизма, имажинизма” (Бабовић 1986: 69).

сељане због свог мелеског порекла и црнпурасте пути. Основна радња *Тихог Дона* је смештена у реалне историјске временске оквира једног десетлећа (1912–1922), а између два легендарна времена.² Отуд му је тешко одредити жанровску подврсту; у њега се сливају многе врсте и подврсте: и епа, и драме, и лирике. И зато што је и све остало у овом роману-епопеји, или роману времена и простора посве оригинално. То је и историјски роман, и породична хроника седам породица, и социјални, и љубавни роман, али и пример поетске прозе, преплављене мноштвом лирских дигресија.

Дихотомија „својег“ и „туђег“ „ауторског лика“ у *Травничкој хроници* наговештена је већ у „Прологу“ и у I поглављу; у *Тихом Дону* – у I књизи, да би затим била стриктно спроведена као осмишљен стилски поступак дуж читаве структуре. У *Тихом Дону* доминира форма „сказа“,³ или блиска јој варијанта тзв. „субјективизираниг приповедања“, у којима се, иако је формално-граматички наратор изражен у 3. грам. лицу, преноси субјективна сфера свести учесника епског догађаја, са персоналном или плуриперсоналном тачком гледишта старовременског казивача као носиоца колективног јавног мњења.⁴ У *Травничкој хроници* превладава ова друга стратегија – тзв. „субјективизираниг приповедања“, мада у неким деоницама, посебно у животописима четворице лекара (Давне, Марија Колоње, Мордо Атијаса, фра Луке Дафинића) има трагова „сказа“.⁵ У *Тихом Дону* о донским козацима се казује као о људима посебног соја; они су припадници средњег сељаштва, социјално неутралног, лојалног царској власти, те се отуд противе револуцији. Они су *ратари*, „своји“ на својој земљи, а за узврат су били по потреби и *ратници*. Честе су деонице текста прве књиге романа у којима се говори о начину живота козака *ратника* и *ратара*, што их чини другачијим у односу на остале сељаке: о косидбама, жетвама, играма и песмама, риболову, свадбеним обичајима. Отуд су и козаци, попут Травничана, поносни на свој повлашћени статус у Руској империји и не дозвољавају да их ико пореди са осталим сељацима. Они су „своји на своме“, а сви други су „туђи“. Пример

² У наслову *Тихи Дон* дат је најопштији тајновити смисаони план у целини, преузет из фолклора и репрезентује дело у целини, о чему сведочи лирски мото од две старе козачке песме, са готово потпуном, и то архаичном парадигмом: *тихий Дон, тиха Дона, тиху Дону...* Око овог фолклорно-поетског наслова тајновита смисла, попут орнамента се свијају два венца од двеју старих козачких песама, исплетена све од самих метафора и антропоморфизама и својеврсан су лоровор и трновит венац – а у част негдање козачке славе која је скупо плаћена на бојном пољу. Захваљујући томе, тајновити смисао „лутајуће синтагме“ „тихи Дон“ почиње да се одгонета, поступно – из поглавља у поглавље – све до самога краја, када се главни јунак Григорије Мелехов нађе на прагу родне куће са јединцем сином на рукама, и „то је било све што му је остало у животу, што га је још зближавало са земљом и читавим тим огромним светом који је бљештао под хладним сунцем.“ Тиме се читава епска структура опасује прстенастом конструкцијом (као и у *Травничкој хроници*), а главни јунак Григорије као да је на почетку романа изахао из легендарног херојског и трагичног времена двеју козачких песама, а на крају одјахао у ту исту козачку легенду – пут бескрајног неба и „хладног сунца“.

³ Казивање козака Христоње о томе као је са оцем тражио благо на Меркуловом кургану. (Шолохов 1965: I, VI, 19)

⁴ Види: Породична хроника породице Мелехов (Шолохов 1965: I, 1, 3–5).

⁵ Наводимо за ову прилику само неке од „сигнала“ „сказа“: „Такав је лекар био Cesar d Avenat“; „Такав је био фра Лука Дафинић, *ликар*“; „Тако се Дембо шалио и у шали претеривао до смрти“; „Тако се фра Лука Дафинић носио са својим великим и малим противницима и тако их је лечио, бранио и хранио“ (Андрић 1963).

„другости” забележен је већ на првим страницама прве књиге романа, у дијалогу између Аксиње и Григорија, када му она предлаже да зарад своје „зобраћене везе” напусте село и оду у рудник, а овај то одбија одлучно уз образложење да не може то да учини јер је *осећање части јаче од страсти* и наводи два разлога: он је *ратар* и *ратник* и као прво, не може да напусти очевину и, друго, очекује га служба у армији.⁶ Страсном љубављу Григорија и Аксиње започиње и трагично се завршава роман. Повремена брачна неверства осталих удатих козакиња, док би им мужеве били на обавезним годишњим логоровањима, сеоско јавно мњење не осуђује ако се то чини кришом, па макар и неуспешно. Међутим, страсна веза удате Аксиње и млађаног Григорија, који се не труде да то сакрију, изазива у сељана неразумевање, збуњеност, па и осуду. Повремене ванбрачне везе не наилазе на осуду чаршије јер се то сматра за нешто уобичајено, разумљиво, „своје”, али страсна јавна ванбрачна веза се противи моралним кодексима козака, неразумљива је, „туђа” и отуд је за сваку осуду.⁷

Надаље, однос према свему „другом”–„туђем” у оба романа прате разне врсте фобија. У *Травничкој хроници* еурофобија је заступљена дуж читаве романескне структуре и присутна је код травничких Турака, као и боснофобија – код странаца, посебно код француског конзула Пјера Давила: прва – као одраз два мита о томе да су Травничани другачији у односу на сав остали свет, а у вези са тим тежња ка самоизолацији и осећању да не припадају Европи; друга – у виду тврдње да је спас за примитивну босанску средину да прихвати традиционалну западноевропску културну парадигму, а промовише је сваком приликом у контакту са припадницима хришћанских свештеника канцелар Конзулата млади Дефосе. У *Тихом Дону* сви дошљаци код козака изазивају одређено подозрење, презир, па и мржњу.⁸ Тако, примера ради, када совјетска власт покушава да придобије козаке, понудивши им земљу и слободу, они се нађу у чуду, јер они те привилегије већ имају.

Уместо еврофобије и свих других многобројних фобија које владају између припадника разних конфесија, једне према другој, у *Тихом Дону* присутне су готово у свакој епизоди примери „туђе другости” сваке врсте и према сваком другом припаднику било ког социјалног слоја Руске империје.

Као значајне компоненте у Андрићевом приповедању могу се издвојити четири *locus*-а, као обележја идеалног затвореног простора за причу и приповедање: *хан*, *тамница*, *кућа (на осами)*, а у *Травничкој хроници* – „*Софа у Лутвиној кахви*” (Цвијан 1990). Романескни свет *Травничке хронике*, будући затворен у строге временске оквири између „Пролога” и „Епилога”: између два „разговора бегова на Софи Лутвине кахве”, поприма још једну значајну особеност: структуриран је према једном од најчешћих семантичких модела – „своје”–„туђе” и представља конструктивну доминанту у композицији како

⁶ Види: Шолохов 1965: I, XII, 29.

⁷ „Так необычайна и явна была их *сумасшедшая связь*, людей не совестясь и не таясь, [...] что теперь при встречах почему-то *стыдились на них смотреть*” (Шолохов 1965: I, XII, 28)

⁸ Еклатантан пример је однос козака села татарског према дошљаку комунисти Штокману и његовој тврдњи да су козаци пореклом одбегли кметови.

романа у целини, тако и у већини јединствених структурно-семантичких делова који чине наративну структуру.

1. Овом дихотомијом, наиме, започиње (последњег петка октобра 1806. г.) и завршава се (последњег петка маја 1814. г.) разговор бегова: оба пута са беседом најстаријег угледног Хамид-бега Тескеречића. У „Прологу“ он даје свој суд о привременом крају „свог“ утемељеног вековима начина живота у везирском граду и успостављању новог „туђег“ који доносе „консулска времена“, да би у „Епилогу“, у незавршеној беседи, сада већ онемоћали Хамид-бег, наговестио повратак привремено прекинутог „свог“ начина живота, када су „пушећи сви уживали у доброј, победничкој тишини“. Тиме је читава епска структура ојачана тзв. прстенастом конструкцијом, а истовремено се на симболичан начин наговештава низ епских догодовштина, организованих по истом структурно-семантичком моделу у виду исте те оквирне дихотомије „своје“–„туђе“. Међутим, ова ничим непомућена травничка тишина постаје лутајућа поетска слика која низом трансформација прераста у један од симбола „другости“ у виду још једне, нове дихотомије у низу дихотомија „своје–туђе“. Тако је за младог Дефосеа то опсесивна „смртоносна тишина“, коју запажа у свему што га окружује.⁹

2. Ова дихотомија, између осталог, одређује и природу историјских извора: с једне стране, „туђих“ (са преписком и мемоарима Пјера Давила, француског конзула у Босни и његових сарадника – Дефосеа и Давне, као и преписком Паула фон Митерера и Јакоба фон Паулића, аустријских конзула у Босни, и неких других), а, са друге стране, иако мање важних, „својих“, домаћих извора (пре свега *Летописа франевачког манастира у Крешеву* и неких других).

3. Најпосле, дихотомија „своје“–„туђе“ на посебан начин, како рекосмо, одређује и наративну стратегију, са битно другачијим „ликом аутора“ у односу према традиционалном: с једне стране, „свог“ (оновременог анонимног летописца и хроничара, као носиоца колективног јавног мњења, са тачком гледишта *ad oculus*) и, са друге, „туђег“ (оновременог који слика и цени људе и догађаје са одстојања од око века и по, са свог свезнајућег и свевидећег виса који је изван и изнад епског догађаја). Онај први, увођењем читаоца у игру користи се битно различитим поступком у изношењу епског догађаја, којим се успоставља приснији однос у тријадном низу: *аутор – епски догађај – читалац*.¹⁰ Низ наве-

⁹ „Тако се његова машта сваке ноћи игра његовим чулима и његовом амбицијом па га онда напушта и предаје *смртоносној босанској тишини*; и сад га дах те тишине мучи и нагриза. [...] И само певање, које понекад допре с пута или из неке авлије, није било друго до један дуг лелек затрпан тишином на извору и на утоку, као саставним и најречитијим делом песме. [...] Њему је било јасно да је ова тишина уствари смрт у другом облику, смрт која оставља човеку живот, као љуштину, а одузима му могућност да живи“ (Андрић 1963: 134, 136).

¹⁰ „Домаћи Турци су били, *као што смо видели*, забринуте и зловољно су помињали могућност доласка консула“ (Исто: 18); „Вести о доласку страних консула, *као све вести у нашим крајевима*, јављале су се изненада, расле до фантастичних сразмера а затим нестајале одједном, да би се после неколико недеља опет појавиле новом снагом и у новом облику. Усред зиме, *која је те године била блага и трајала кратко*, ти су гласови добили први изглед стварности“ (Исто: 19); „Поворка, *као што се види*, није била ни иначе много свечана ни многобројна...“ (Исто: 22); „Као веза између Конака и новог консула служио је везиров лекар и тумач *César d' Avenat*, кога су и Османлије и *наш свет* звали Давна“ (Исто: 24); „У тим необичним временима и под околностима *о којима ћемо још говорити*, Давил је бивао наизменце новинар, па војник, добровољац, у рату у Шпанији...“ (Исто: 26); „Дуго би и излишно било причати те конзулске буре

дених примера потврђује оправданост наше дистинкције између два „ауторска лика”: „свој”, оновременог и „туђег”, ововременог, где о синхроности оновременог наратора са епским догађајима сведочи релативна употреба сва три глаголска времена у релацији према прошлости, тј. у релативној употреби.

Сличне су ауторове „маске” у *Тихом Дону*: с једне, „својег”, оновременог провинцијалног летописца, егзалтираног сведока, који својим субјективним ставом као припадник козачког дијалекта боји исказ и тако усталаса бројним речима субјективне оцене средњу наративну интонацију, карактеристичну за „објективно приповедање”, а, са друге стране, „туђег”, ововременог модерног хистора, који са одређене временске дистанце објективно слика људе и догађаје. Ова дихотомија „својег” (оновременог) и „туђег” (ововременог) „ауторског лика” у *Травничкој хроници* наговештена је већ у „Прологу” и у I поглављу; у *Тихом Дону* – у I тому, да би затим била стриктно спроведена као осмишљен стилски поступак дуж читаве структуре и може се идентификовати поступком „пажљивог читања” по неколиким језичко-стилистичким „сигналимa”, пре свега по употреби локалне, дијалектске лексике и фразеологије.¹¹

4. *Травничка хроника* је пре свега историјски роман, јер је цео сиже прожет одјецима Наполеонових ратова у Босни, која се налазила на периферији значајних историјских збивања. У њој се укрштају два модела и две поетике: традиционалног и новог, модерног историјског романа. Елементи трансформације традиционалног у нови тип историјског романа манифестују се, између ос-

у чаши воде и све њихове борбе и смицалице од којих су многе биле смешне, неке жалосне, а већина непотребна и безначајна. *А многе од њих и тако нећемо моћи заобићи у току нашег причања.*” (Исто: 98); „Од онога дана кад је, као што смо видели, напустио Сплит [...] младић [Дефосе] је уствари непрестано у додиру с том тишином и у сталној борби са њом” (Исто: 135); „Тако изгледа, типично узевши, постанак, развој и свршетак узбуна по нашим варошима.” (Исто: 153); „*Видели смо да је госпођи Давил, кад је стигла у Травник, требало времена и стрпљења да стекне поверење фратора и наклоност дољачког света*” (Исто: 187); „То су били, *као што смо видели*, Давна, Колоња, Мордо Атијас и фра Лука Дафинић. *Давну смо већ од почетка упознали као тумача и привременог чиновника Француског конзулата.*”; „*Сад се види да смо се преварили да се од све четворице травничких лекара најмање може казати о Морди Атијасу*” (Исто: 221); „И то поред све мржње која је, *као што смо видели*, и даље увек постојала према Конзулату као таквом” (XVIII, наш курзив).

¹¹ „Разно *гутарили* и о жене Прокофија: одни утврждали, что красоты она досель *невиданной*, другие – наоборот. Решилось все после того, как самая отчаянная из баб, *жалмерка* Мавра, сбегала к Прокофию будто бы за свежей наковской. Прокофий полез за наковской в погреб, а за это время Мавра и разглядела, что турчанка попалась Прокофию *последняя из нукудышных*... Спустя время раскрасневшаяся Мавра, с платком, съехавшим набок, торочила на проулке бабьей толпе:

– И что он, милушки, нашел в ней хорошего? Хоть бы баба была, а то так... *Ни заду, ни пуза, одна страма*. У нас девки *глаже ее выгуливаются*. В стану – перервать можно, как оса; *глазюки – черные, здоровюющие, стригеть ими, как сатана, прости бог*. Должно, *на сносях дохаживает, ей-бо!*

– На сносях? – дивились бабы.

– *Кубыть, не махонькая*, сама трех вынянчила.

– А с лица как?

– С лица-то? *Желтая. Глаза тусменные*, – небось не сладко на чужой стороншке. *А ишо, бабоньки, ходит-то она...* в Прокофьевых шароварах.

– Ну-у?... – ахали бабы испуганно и дружно” (Шолохов 1965: I, I, 3–4).

талог, у новој концепцији историје, јер се писац у третману прошле историјске епохе не користи уобичајеним, стереотипним монументалним концептом тзв. „велике историје“ са истим таквим узорним знаменитим историјским актерима у преломним кризним временима европске историје, већ одјецима те „велике историје“ у забити босанске провинције. Иво Андрић нема намеру да причом о великим личностима и догађајима као узорима из прошлости створи херојску слику националне историје. Отуд је то и својеврсни културолошки роман са темом једног од граничних преломних момената у историји Босне – *консулских времена* – у време када се традиционална културна парадигма постепено разграђује, а нова, просветитељска с тешком муком успоставља, коју пре свих странаца афирмише млади Француз Дефосе, презентујући у разговорима како са својим претпостављеним, конзулом Жаном Давилом, тако и са хришћанским свештеницима, а посебице са босанским католицима. Све ово се, *mutatis mutandis*, односи и на историјски део *Тихог Дона*.

5. Сукоб, с једне стране, традиционалног „свога“, босанског начина живота и, са друге стране, наметнутог европског просветитељског, „туђе“, одређује дихотомни склоп Андрићеве *Хронике* у целини, на свим нивоима структуре – од појединих, мање-више краћих, епизода, па све до већих блокова епске структуре, и тако разливени теку основним сижејним токовима, заплъскујући повремено и споредне. Без претеривања би се могло рећи да нема ниједне странице овог романа, а да у њој нема бар одјека дихотомије „своје“–„туђе“. Истини за вољу, ова дихотомија се неутралише или сасвим брише на нивоу свакодневног живота. Примера ради, заслуга за то припала је супрузи конзула Давила, узорној мајци четворо ситне дече и верној и преданој супрузи која је, захваљујући тим својим врлинама, стекла наклоност послуге коју је ангажовала из редова припадника свих народа и конфесија.¹² Према отвореним сукобима интереса између два конзулата – француског и аустријског – аутор има почесто и иронијску дистанцу.¹³

6. Као превасходно историјски роман, посвећен преломном тренутку у историји Босне – као земље и културе „трећег света“ на периферији и Оксидента и Оријента – тзв. консулским временима од 1807. до 1814. године, са одјецима Наполеонове владавине и европских ратова, сасвим је разумљиво да је *Травничка хроника* на тематско-мотивском плану структурирана на многим супротностима у виду бинарних опозиција, са основном структурном доминантом у виду дихотомије „своје“ – „туђе“, и то у најразличитијим

¹² „У Француском конзулату усталио се од првих дана породични живот, онај прави који толико зависи од жене, у коме све промене и ударци не могу ништа против живе стварности породичног осећања, живот са рађањима, умирањима, мукама и радостима и спољном свету непознатим лепотама. *Тај живот је зрачио изван Конзулата и постизавао оно што ништа друго није било у стању да постигне, ни сила ни мито ни наговарање: зближавао је бар донекле срановнике тога Конзулата са народом овога краја. И поред све мржње која је, као што смо видели, и даље увек постојала према Конзулату као таквом*“ А после рођења четвртог детета „почеле су да стижу из травничких и долачких села бабине“, „многе беговице су послале поклоне“ (Исто: 314, 315).

¹³ „Дуго би и излишно било причати *те конзулске буре у чаши воде* и све њихове борбе и смицалице од којих су многе биле смешне, неке жалосне, а већина непотребна и безначајна. *А многе од њих и тако нећемо моћи заобићи у току нашег причања*“ (Исто: 98, наш курзив).

варијантама и модификацијама, што све заједно додатно увећава полиморфност њене епске структуре, са интерполацијама разних врста аутентичне историјске грађе, као и оригиналним поступцима Андрићеве уметничке трансформације те исте грађе.

С једне стране, роман је премрежен махом аутентичним епистолама: како официјелном дипломатском преписком, тако и личном, интимном, па ће од тога зависити њихов садржај, лексика и фразеологија, култура говора и писања.¹⁴ Са друге стране, *Хроника* је прошарана бројним инкрустацијама у виду животописа – *curriculum vitae* – не само главних, већ и неколицине споредних ликова. Има ту и оних маргиналних, иако аутентичних, заступљених са свега неколико реченица.

У *Тихом Дону* сличне, а неретко истоветне, смењују се деонице са историјским и фиктивним личностима из руске историје прве две деценије XX века, са бројним интерполацијама из аутентичних историјских извора.

У *Хроници* споменути низ *curriculum vitae* започиње животописом Давне, нимало случајно, јер је он репрезент оне мале групе житеља Травника, досељеника који влада свим језицима, али је без „својег”, који одлично познаје све религије, али је без „своје”, припадник је „трећег света”, те је отуд ван оне доминантне дихотомије „своје” – „туђе” којом се одликује већина припадника других народа и припадника разних конфесија.¹⁵ Наставак ће уследити нешто касније са додатним информацијама, са поновним наговештајем на крају овог блока да ће још бити прилике да се говори о њему. И, доиста, то ће учинити, приликом боловања конзуловог детета, када ће Дефосеа и читаоце упознати са кратким животописом сва четири лекара: Давном, Маријом Колоњом, Мордо Атијасом и фра Луком Дафинићем.¹⁶ Међутим, за разлику од Давне, конзул Давил је најизразитији носилац „свог” западноевропског просветитељства и најоштрији критичар „туђег” му, босанског, конзервативног, изолационистичког начина живота.¹⁷ Преко шкртог животописа неколицине епизодних актера хита се даље – ка животопису секретара француског кон-

¹⁴ Види: кројење и прекрајање Давиловог извештаја у три верзије о напрасној смрти султановог изасланика (капицибаше) (Исто: 51–52).

¹⁵ Међу „жртвама фаталне људске подвојености на хришћане и нехришћане”, „добрих зналаца и Истока и Запада и њихових обичаја и веровања, али подједнако презрених и сумњивих једној и другој страни”, „посредника” између два света, свакако је најимпресивнији лик лекара Марија Колоње, који у разговору са младим канцеларом Дефосеом, између осталог, каже: „Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати и један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе, волети и мрзети и један и други и остати заувек странац; укратко, живети разапет, али као жртва и мучитељ у исто време.” (Исто: 275). „То су људи који знају много језика, али ниједан није њихов, познају две вере, али ни у једној нису тврди.” [...] „То је *трећи свет* у који се слегло све проклетство услед подељености земље на два света” (Исто: 277).

¹⁶ Има нечег од Гогољевог поступка у кратком скицирању портрета најзагонетнијег међу свим ликовима романа, „скептика и философа”, Марија Колоње: „То је био човек *неодређених* година, *неодређеног* порекла и расе, *неодређених* веровања и погледа и исто тако *неодређеног* знања и искуства” (Исто: 239, наш курзив).

¹⁷ „Сам Давил носи се већ годинама са планом једног замашног епоса о Александру Великом. Замишљен у 24 певања, тај епос је постао нека врста маскираног духовног дневника Давиловог. [...] У тој његовој *Александриди* живела је и Босна, оскудна земља са тешком климом и и злим људима, али под именом Тауриде. [...] Ту је била и цела *Давилова одвратност према*

сулата, младог школованог дипломате Амеди Шомет Дефосеа, у будућности аутора значајне књиге о Босни онога времена. И, најпосле, галерија главних актера романа, аутентичних историјских личности, завршава се заједничким животописом аустријског генералног консула Јозефа фон Митерера и неуравнотежене му супруге, Ане Марије, чије честе али кратке љубавне авантуре загорчавају мужу и ћерки живот и заузимају читаву једну значајну сижејну линију, опет дихотомног склопа, али су пренесени у пародијском тону, за разлику од у свему узорне породице француског консула Давила.

6.1. Од осталих актера, заступљених краћим животописима, само су злехуде судбине двојице младих Травничана прерасле на страницама романа у симболе оријенталног света: Мусе, званог Пјевач, због ретког гласа и апсолутног слуха, који се, стицајем трагичних околности, због сукоба у породици одао пићу и Абдулах-паше, који се још као млад прославио и обогатио, а кад је постављен за везира у Травнику, био је добротвор сиротиње, али је напрасно умро у најлепшим годинама, како кажу, од отрова, завештавши имање травничкој текији под једним условом – да му се сагради турбе и да му поред гроба и дању и ноћу гори воштаница. И овај пут по устаљеној схеми, под сам крај романа, следи допуна Абдулах-пашине судбине. За животне приче ове двојице несрећника млади Дефосе је сазнао из локалних хроника, усмених казивања и предања, а обе су из легенде зарад своје загонетности прерасле у симболе и тиме надилазе све претходне и потоње многобројне животописе јунака овог романа: Муса Пјевач – својом песмом на крају романа, која се постепено гаси и тоне и претходи философској контемплацији у виду унутрашњег монолога Давила о ефемерности живота,¹⁸ и наговештава „непомућену босанску тишину“, коју су на почетку романа (у „Прологу“) прижељкивали бегови на Софи Лутвине кахве и најзад је дочекали и доживели као „победничку тишину“ (у „Епилогу“); Абдулах-паша – свећом која стално гори у турбету над његовим гробом и чији се „пламен назире са прозора Консулата увек, и онда када остале светлости у вароши још не горе или су већ погашене“ (Исто: 125). Тиме он прераста оквира поетске слике и израста до симбола трајања, супротног ефемерности живота.¹⁹ Сви ти расути делови *curriculum vitae* се сукцесивно смењују у ауторовом контексту читавом дужином епске структуре и прате логички след основног магистралног историјског тока радње. Уз то, ти инкрустирани делови, засновани углавном

азијатском духу и Истоку уопште у борби његовог јунака против далеке Азије“ (Исто: 79, наш курзив).

¹⁸ „Давил је подигао поглед са писма и загледао се у отворени прозор [...]. Тада се из суседне махале јави песма, прво слабо па све јаче. То се Муса Пјевач враћа кући. Глас му је промукао и ослабио, а певање испрекидано, али га пиће још није дотукло [...] Сад је Муса зашао за угао своје махале, јер његов глас допире све слабије и слабије, у све дужим размацима, као дозивање давленика који тоне, помаља се опет на површини, да још једном викне, и поново још дубље потоне. Пјевач је сад већ затетурао у своју авлију. Глас му се више не чује. Завладала је опет тишина, коју шум воде у ноћи не ремети, него је чини још једноличнијом и потпунијом. Тако све тоне. Тако је потонуо и 'Генерал' и, пре њега, толики моћни људи и велики преокрети“ (Исто: 449).

¹⁹ „Стојећи крај прозора, у очекивању потпуног мрака, младић [Дефосе] и консул [Давил] су често разговарали о тој 'вечитој светлости' и о таме паши [травнички везир Абдулах-паша] на чију су свећу навикли као на нешто стално и добро познато“ (Исто: 125, наш курзив).

на аутентичној грађи о стварним историјским личностима (истина, мање-више унеколико модификованој) – преплићу се са деоницама животописа фиктивних јунака, насталих као плод ауторове имагинације.

7. Међу конструктивне доминанте на којима почива јединство *Хронике* и њена кохерентна целовитост, којом се конституише јединство епске структуре, спада, несумњиво, „симбол другости”,²⁰ чији су носиоци травнички Турци: почев од беговата, с почетка и краја романа, па преко жена и деце, што псовкама и клетвама дочекују и испраћају стране консуле, до охолих трговаца што свој однос према свему *туђем* исказују немо – окретањем леђа консулу и његовој пратњи. Тај сложени симбол „другости” Травника и њихових житеља у односу на сав остали свет задат је већ у првом поглављу, и то од почетка до краја:

Никад нико у Травнику није ни помислио да је то варош створена за обичан живот и свагдашње догађаје. Никад, ни последњи балија испод Вишевице. Тај основни *осећај да су они однекуд другачији него остали свет*, створени и позвани за нешто боље и више, улазио је у свако људско створење, са хладним ветром са Влашића, са реском водом из Шумеће, са „слатким” житом присојних њива око Травника, и није их никад напуштао, ни у сну ни у беди ни на самртном часу.

То је важило у првом реду за Турке који живе у самој вароши. [...] То је важило и за саму *њихову варош у чијем је положају и распореду било нечег нарочитог, особеног и поноситог* (Исто: 13, наш курзив).²¹

8. Ова основна дихотомија „своје”–„туђе” ојачана је и двоструком тачком гледишта наратора на догађаје: с једне стране, „одоздо” – архајског меоаристе, сведока епских догађаја, савременика збивања који су предмет епског догађаја, који у епску структуру уноси свој аутентични једноставни, неизвештачени стил, близак фолклорном начину казивања, без историјских анахронизама, саображен духу времена који краси лаконизам казивања и динамична смена временских планова²² и, са друге, визуром „одозго” – ученог хистора из ових наших дана.²³ Примери за ову двоструку маску коју аутор наизменце навлачи дуж читаве епске структуре, често чак и у истом пог-

²⁰ Литература о „другости” у оквиру имагологије само на нашем језику, и то у последњој деценији броји преко стотину јединица. За ову прилику истичемо само студије: Митхада Шамића (1962), Енвера Казаса (2006), као и зборник радова Института за књижевност и уметност под насловом *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима* (2006).

²¹ Од посебног је значаја да је у завршној реченици дошло до метонимијског преношења са тзв. просторном метонимијом, са једним од два основна модела просторног метонимијског преношења: „назив насељеног места (варош Травник)/жители тог места (Травничани)”. У даљем тексту се, дакако, говори о тој основној врлини Травничана – о гордости: „Гордост, то им је друга природа, жива сила која их кроз читав живот прати и покреће и удара им видан знак по коме се *разликују од осталог света*” (Андрић 1963: 14).

²² „Вести о доласку страних консула, *као све вести у нашим крајевима*, јављале су се изненада, расле до фантастичних сразмера а затим нестајале одједном, да би се после неколико недеља опет појавиле новом снагом и у новом облику. Усред зиме, *која је те године била блага и трајала кратко*, ти су гласови добили први изглед стварности” (Исто: 19); „Поворка, *као што се види*, није била ни иначе много свечана ни многобројна...” (Исто: 22); „Као веза између Конака и новог консула служио је везиров лекар и тумач *César d' Avenat*, кога су и Османлије и *наш свет* звали Давна” (Исто: 24).

²³ „Домаћи Турци су били, *као што смо видели*, забринуте и зловољно су помињали могућност доласка консула” (Исто: 18); „Тако би изгледао живот овога госта Барухове куће [францус-

лављу, илустроваћемо пре свега на примеру анализе првог, по много чему репрезентативног поглавља.

9. Приповедна структура ауторовог лика, како рекосмо, у *Хроници* је полиморфна и полифона, са динамичном сменом разних субјективних језичко-стилистичких маски. Конструкт и стилистичко језгро читаве композиције овог романа је динамичан лик архајског казивача, носиоца колективне свести *консулских времена*. То је заправо „систем језика“ који се узајамно осветљавају. У тај први слој система два језика из две временске равни, прошлости и садашњости, уводи се нови слој – „хор гласова“ свести јунака, који се преноси опробаним техничким средством који краси модерни новоисторијски роман. Отуд се и код првог читања ствара утисак о „вишегласној субјективности“ појединаца и чешће група, различите националне, конфесионалне, социјалне припадности, што доводи до укрштања неколиких субјективних сфера свести јунака, а, надаље, до унутрашње драматизације, сукоба неколиких свести у оквиру једног истог сегмента епске структуре, до динамичне смене и сукобљавања различитог смисла у оквирима јединственог приповедног контекста.

На пример:

Наравно да је сваки од њих [Травничана] посматрао ствари својим очима и са своје, често *противне*, тачке гледишта. Католици, који су у већини, маштали су о утицајном аустријском консулу који ће *донети помоћ и заштиту моћног католичког цара из Беча*. Православни, који су малобројни и у последњих неколико година стално гоњени због устанка у Србији, нису очекивали много ни од аустријског ни од француског консула, али су у томе гледали добар знак и доказ да турска власт слаби и да долазе добра и спасоносна немирна времена. И одмах су додавали да, наравно, „*без руског консула ништа бити не може*“.

И сами малобројни али живахни Јевреји, Сефарди, нису могли да код оваквих вести задрже потпуно своју пословичну ћутљивост којој су их научила столећа; и њих је узбуђивала помисао да би у Босну могао доћи консул великог француског цара Наполеона „*који је за Јевреје добар као добар отац*“ (Исто: 18, наш курзив).

„В полночь Григорий, крадучись, подошел к стану, стал шагах в десяти. Пантелей Прокофьевич сыпал на арбу переливчатый храп. Из-под пепла золотым павлиньим глазком высматривал не залитый с вечера огонь. От арбы оторвалась серая укутанная фигура и зигзагами медленно двинулась к Григорию. Не доходя два-три шага, остановилась. *Аксинья. Она. Гулко и дробно сдвоило у Григория сердце*; приседа, шагнул вперед, откинув полу зипуна, прижал к себе послушную, польхающую жаром (Шолохов 1965: I, IX, 25).

10. И већ од првог поглавља наставља се започета у „Прологу“ дихотомија „ми“ (горди Травничани) – „они“ – тј. сви остали и, зачудо, све до Порте и омражених везира које шаље сам султан. Више пута поновљене структурно-семантичке анализе свих 28 поглавља потврдиле су импресију већ код првог читања текста да је управо прво поглавље репрезентативно стога што је премрежено свим видовима споменутих дихотомија и то на малом вербал-

ког консула Давила, подвукао Б. Ч.] кад би требало да буде приказан у неколико реченица за неки кратак curriculum vitae.” (Исто: 25).

ном простору од свега десетак страница. Ова општа травничка дихотомија „ми” (Травничани) – „они” (консули) се даље уситњава, дробни на различите тачке гледишта свих четирију конфесија: муслимани, католици, православни и малобројни Јевреји.

Готово је идентична споменута дихотомија и *Тихом Дону* – „ми” (горди донски козаци, староседеоци) – „они”, тј. сви остали, досељеници, било које сталешке припадности, посебно сељани, било Руси, било у Украјинци. И овде је први том романа репрезентативан: ова општа дихотомија, присутна у свести сваког донског козака, надаље се уситњава на различите тачке гледишта безмало свих јунака. О тој изузетности сведочи један од неколико симбола у виду лутајуће слике-синтагме „баћушка тихи Дон”, која сведочи о изузетности козака као изабраног народа, а у функцији конструктивне доминанте, расуте дуж читаве епске структуре, и то, почев од наслова и две старе козачке песме па до последње странице романа. Уосталом, због те посебности изабраног слободног сталежа у односу на све друге у Руској монархији, донски козаци су током и по завршетку грађанског рата доживели трагичну судбину нове Вандеје.

У закључку бисмо хтели да истакнемо да је у овом раду дат тек сумарни преглед читавог низа дихотомија са заједничком обрасцем „своје”–„туђе” на неколиким пробраним примерима којима се одликују приповедне структуре *Травничке хронике* и *Тихог Дона* на свим нивоима.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1963: И. Андрић, *Травничка хроника*, Сабрана дела, књ. 2, (прир.) М. првић и П. Шашић, Просвета–Београд: Младост–Загреб; Свјетлост–Сарајево, Државна заложба Словенија–Љубљана.
- Бабовић 1986: М. Бабовић, Види метафоризације в „Тихом Доне” и поезика руског имажинизма, у: *Поетика стваралаштва Михаила Шолохова*, Нови Сад: Институт за стране језике и књижевности Филозофског факултета, 69–74.
- Бабовић 1989: М. Шолохов, *Тихи Дон*, превод Милосав Бабовић, књ. 1–4. Београд: Рад, 1989.
- Виходцев 1970: П.С. Виходцев (пр.), *История русской советской литературы*, Москва: Высшая школа.
- Казас 2006: Е. Kazas, „Трећи свијет” и његова мудрост искључивости (Слика империјалне идеологије и проsvјетителске утопије у Андрићевој „Травничкој хронци”), у: М. Матицки (пр.), *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 267–284.
- Лотман 1969: Ю.М. Лотман, О метаязыке типологических описаний культуры, у: *Труды по знаковым системам. Записки Тартуского государственного ун-та*. Вып. 236, Тарту, 460–477.

- Цвијан 1990: Т. В. Цивьян, *Лингвистические основы балканской модели мира*, Москва: Наука.
- Шамић 1962: М. Šamić, *Istorijski izvori Travničke hronike Ive Andrića i njihova umjetnička transpozicija*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Шолохов 1965: М. Шолохов, *Тихий Дон*, у: *Собрание сочинений в девяти томах*. 2–5. Москва: Художественная литература.

Бранимир Б. Чович

ОБРАЗ „ДРУГОГО” И НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ТРАВНИЦКОЈ ХРОНИКИ
ИВО АНДРИЧА И В ТИХОМ ДОНЕ МИХАИЛА ШОЛОХОВА

Резюме

В исторических романах *Травницкая хроника* и *Тихий Дон* наблюдается целый ряд общих черт: во-первых, оба романа ограничены строгими временными рамками; во-вторых, они структурированы по одной из самых частотных семантических моделей – „свое” – „чужое”, которой характеризуется современный исторический роман и которая представляет собой так называемую *конструктивную доминанту* в композиции романа, которая разлита по всей нарративной структуре; в-третьих, много общего и структуре „образа автора” с двумя авторскими масками, с одной стороны, современника описываемых событий, но не участника, и, с другой, образом современного историка, который оценивает прошлые события с высоты всезнающего, вездесущего повествователя.

Зорана З. ОПАЧИЋ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

АВИЈАТИЧАРСКИ ПУТОПИСИ СТАНИСЛАВА КРАКОВА (надземаљска перспектива авангардне путописне прозе)

У раду се бавимо авијатичарским текстовима С. Кракова као видом авангардног путописа који сједињава елементе стварносног, журналистичког и литерарног. Самеравамо их са сродним текстовима савременика (М. Црњански, Р. Петровић, С. Винавер) и укупном ауторовом путописном прозом. Ове текстове карактерише сажимање и динамизација путописне форме, уз присуство авантуристичких елемената изазваних опасношћу летења, као и мотивски регистар авангардне књижевности (од сећања на ратно доба до егзотизма и неопрIMITИВИЗМА). Истражујемо начин на који брза и нагла измена опажајног поља изобличава посматрани простор до тачке дематеријализације у којој се реалистички хронотоп трансформише у фантазмагоријски. Путописац истиче екстазу летења као најупечатљивији чинилац, уверен да му висинска дистанца омогућава потпуније разумевање света. Авијатичарски текстови представљају специфичан корпус Краковљевог путописног искуства и омогућавају потпунији увид у полиморфну путописну прозу авангарде.

Кључне речи: путопис, журналистичко/естетско, динамизација простора, дематеријализовање реалности, екстаза летења.

*Непојмљива је на земљи та луда радост
у простору.
(Краков 1925б: 3)*

У путопису, као хибридном жанру широког и порозног оквира, у периоду међуратне књижевности (двадесете и тридесете године 20. века) огледали су сви значајнији писци. Он се често јављао у виду новинске репортаже, која је сједињавала елементе журналистике и књижевног текста, тј. естетско засновано на стварносној подлози. Ту тенденцију истиче Драган Алексић, тврдећи „да се књижевници све више окрећу новинарству, и да читаоци одвраћају пажњу од поезије, усмеравајући своје интересовање у правцу журналистичке репортаже” (Алексић 1935: 2). Уосталом, многе књиге путописа

* zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

овог периода и настају из приређених новинских текстова (нпр. С. Краков „Кроз Јужну Србију”, „Гоч гори” С. Винавера и сл.).

Епоха у којој се футуристичка фасцинација техничким достигнућима и култом брзине, покретом, динамизацијом среће са авангардистичком жељом за путовањем и новим искуствима можда се најбоље види у тзв. авијатичарским путописима. „Помоћу аероплана техника („технички век”) улази у уметност, помоћу њега могућа је синтеза материје, материјала, и фантазије и поезије. [...] Фантазија која иначе лебди, лети, и летећи управља машинном. Тријумф” (Токин 2001: 63). Чињеница да су угледни листови годинама објављивали авијатичарске репортаже, да је постојао лист југословенског аероклуба *Наша крила* који је уређивао и Црњански, те да су их писали значајни писци међуратне књижевности: С. Винавер, Р. Петровић, С. Краков, поменути Црњански и др. – показује да се авијатичарски текстови могу посматрати као поджанр путописне прозе.

Авијатичарски путописи су вишеструко иновативни због измене путописног искуства. За разлику од мирног путовања возом у коме се путник креће уравнотеженим ритмом и препушта опажању и размишљању, путовање авионом је временски кратко, брзо, неизвесно због опасности (у раним данима авијатике чести су кварови, принудна атерирања, удеси)¹. Због брзине и измене смера кретања (виражи, окрети, лупинзи, односно кретање на доле и увис, наопачке, бочно итд.) путник се непрекидно суочава са таласима страха и узбуђења. Опажајна позиција је због тога сасвим нова и прекорачује границе дотад могуће перспективе, а пејзаж је вишеструко динамизован: предели као да беже, плешу, наизменично су скривени и откривени, близу и далеко – све то омогућава сасвим нову осећајност.

Убедљиво највећи број авионских текстова је оставио Станислав Краков (1895–1968) – преко четрдесет, у периоду између 1925. и 1932. године – што само сведочи о његовој истинској опчињености авијатиком (и техником уопште). Краков је путовао разним врстама авиона: војним сескипланом, путничким авионом, хидроавионом. Своје текстове објављивао је у *Времену*, *Алманаху јадранске страже* и *Нашим крилима*. Реч је о чланцима различитих намера и домета, од којих више од половине има одлике чистог журнализма.² Од текстова са књижевним квалитетима издвајају се две групе путописа: чланци с краја двадесетих година, са путовања широм земље, све до Јадранског мора и текстови са почетка тридесетих година, са првог прекоокеанског лета.

¹ „Осећам тежину на грудима, а крв слана пуни ми уста. То је све само за тренутак, по том опет радост потискује све” (Краков 1927: 3).

² Такви су чланци о историјату српског ваздухопловства, херојству српских pilota у рату, о могућностима авио превоза у будућности, војној примени авијатике, о стању југословенске авијације и сл.

1. Надземаљски завичај

Девет текстова објављиваних од 1925. до 1928. (изузев једног из 1931) у којима Краков тематизује своја искуства са летова широм Србије, од севера до крајњег југа, од Новог Сада до Косова и јадранског приморја, по својим карактеристикама надовезују се на путописе из Македоније, са Косова, из Црне Горе, објављиване у *Времену* и обједињене у књигу *Кроз Јужну Србију* из 1926. Иако је путничко искуство битно другачије, у путописању се примећују исти тематски комплекси: дивљење лепотама скрајнутих завичајних предела, указивање на вишеслојно културно и историјско наслеђе и, коначно, сећање на ратна времена.

Краков технику доживљава као и остали авангардисти – као моћно средство за нови уметнички израз. Стварносно начело, односно аутентичност проживљеног упечатљива је у тој мери да је по њему „реалност данас постала крилатија од фантазије”. Опчињен авијатиком, путописац је сматра „највећом и најлепшом победом људског ума над бескрајем простора и времена” (Краков 1930: 1) а пилоте сматра јунацима епохе и „пророцима радости”.

Путописно око подвргнуто је непрекидним изменама перспективе. Та лака и нагла покретљивост субјекта доводи до динамизације описа, честог поступка авангардних писаца. Простор који брзо промиче и посматра се у различитим угловима преузима у себе покретљивост посматрача, па се доживљава да куће и звоници лете, као на Шагаловим сликама („Под нама су бежали воћњаци, закићени, румени”) и због брзине сливају се у пеге и шаре (Шабац је „бела пега у плавом пејзажу”; Банат је „оријенталска шара разливених вода међу руменим жбуњем” итд.)³ Измена позиција близу/далеко, високо/ниско додатно динамизује опажање. Путописац радо укршта крупне „кадрове” и широке планове земаљских предела, тј. познат и нов поглед на земљу, па пошто се авион спушта ниско и пролеће поред зграде Скупштине и Теразија, он може да види људе како му машу из Кнез Михајлове. Он види чак и црну мачку, шалећи се да им је, иако доле, на улици, прешла пут⁴ – а затим се пење и на више хиљада метара, над планинске венце и језера а поглед с висине је божански.

Нагла измена перспективе и обртање наглавачке па бочно, доводи до губитка оријентације и необичних оптичких ефеката:

Секу се и мешају земља и облаци, једна неодољива вртоглавица ме обузима. Жуте ливаде све се више примичу, беле банатске кућице расту и час су под нашим ногама а час над главама, то све иде у једној лудој спирали. На крају више ништа не разликујем, свест се мути [...] и чини ми се да кад бих појас откопчао полетео бих у просторе, али да ли би отишао доле у облаке или горе на земљу, то не знам (Краков 1925б:3).

³ Сличан поступак налазимо и у тексту Р. Петровића: „Гледали смо како мора као реке утичу једно у друго, [...] и огромна златна кубета џамија и цркава њишући се расла су и летела према нама, као какве чаробне авети” (Петровић 1926: 95–96).

⁴ „Једна црна мачка прелази доле преко улице. Смејем се и питам, да ли се може рећи да нам је прешла пут” (Краков 1925б: 3).

Тако долази до поетизације простора: он титра пред очима, лелуја, криви се, деформише, чиме губи предзнак реалистичког и трансформише се у имагинативни, надреални свет. Утисак онеобичавања и дематеријализације појачавају магле и облаци који додатно укидају физичке координате.

У бескрају магле и облака који су покрили целу Јужну Србију изгледало је да је свака оријентација изгубљена [...] Са десна нам долазе магле [...] и у њима се губе куће, па цела села. [...] Пливамо тако у меко белом у коме се изгубила и наша сенка... (Краков 1928: 7).

Поетизацији пејзажа знатно доприноси његова интензивна хроматизација. Она је нестална и увек другачија, условљена сменом облака и сунца („Потамнео је ваздух у додиру са земљом, а сав се изгубио у љубичастим облацима горе у додиру са небом. Све се изменило. Жуто је постало мрко, румено као јоргован, плаво је тамно зелено”, Краков 1925а: 4) и позицијом сунца на хоризонту, па се јутарње меко светло (брда Санцака „у магли млечне пене светле”) битно разликује од интензивне хроматске игре у сутон, при заласку сунца: пучина је „љубичаста као од аметиста”, земља „пламти црвена као у пустињи”, „мрачна и тужна” Фрушка гора „добила је преливе модре, љубичасте, мрке”. Игра светлости и сенки између етеричне и акватичке равни, које се једна у другој пресликавају и мењају, опчињава путописца и наводи га на нове асоцијације: површина мора је „час као кожа рептилија, час као лава или измешана са пеном рашчупаном као снежни лежај” (Краков 1931а: 5), „млаз сунца” претвара тамне воде океана „у реку растопљеног сребра” и сл.

„Путовање за Кракова не представља истраживање само у просторном смислу. Особеност путописа је инсистирање на историјској вишеслојности топонима, кретање низ временску вертикалу” (Опачић 2007:144). Асоцијације и алузије на посматрани пејзаж потичу из различитих сфера и омогућавају нам увид у путопишчев доживљај света. Он се креће од занимања за историјски значај топонима (реминисценције на битке и познате војсковође), питања односа према завичају и заједничкој држави, потребе да се крајолик види као живо биће (Брач личи на раширену кожу пантера, Фрушка гора на корњачу); од еротских алузија (врх Авале је као дојка девице, плаже буде „разблудна сећања”) до оних религиозних (Велико ратно острво подсећа на око Господње) – што, суштински, исцртава тематски регистар међуратне књижевности. У текстовима су бројне интертекстуалне везе са књижевношћу и сликарством: фасцинација небеским погледом буди асоцијације на Ж. Верна, Х. Џ. Велса, пејзажи подсећају на Поове или Витманове мотиве, на Сезанове и Шагалове слике; цитира се Коменсо, Мителхолцеров путопис и сл.

Екстаза летења. Карактеристика авијатичарских текстова је наглашавање опасности и неизвесности путовања, одушевљења и грознице који обустављају путника у тренуцима кад авион крене да понире или поскакује у ваздушној бури: „У великом треперењу нерава који дају телу једно невидљиво флуидно зрачење, ми живимо те часове проведене у ваздуху у сталној екстази” (Краков 1927: 3). Она највероватније и чини најупечатљивији чинилац искуства летења. Поредџи уобичајени земаљски живот и замамну неизвесност летења, путописац истиче незаменљивост „дивљих лепота у боји [...],

крика радости кога нико не чује и кога носи изгубљени хук мотора, елисе и ветра” (Краков 1925а:4).

Вероватно пресудни утицај на интензитет искуства има врста авиона којим се путује. Путнички авион је удобнији, затворен, пејзаж се посматра кроз прозор, без директног излагања путника висинама, што истиче и Црњански.⁵ За разлику од тога, војни авион је отворен, неудобан, путник седи на турели митраљеза, опасан каишевима падобрана, непосредно изложен разређењем ваздуху и хучању елисе, али је то искуство неупоредиво узбудљивије:

Путнички аеробуси пружају нам удобност, топлоту и заклон од лудих ваздушних струја, али нам само ратни апарати могу дати [...] занос којим нас стрмоглаве висине кроз које јуримо понесу. Не у фотељи, иза херметички затворених прозора, већ у турели за митраљезе, под пуним ударима ветра, у хуци елисе, неугодно згрчен [...], притиснут теретом падобрана на леђима... (Краков 1927: 3).

Исти доживљај путовања војним авионом бележи и Црњански:

Лет у затвореном, салонском авиону не може се упоредити са летом у товареном, војничком авиону, у ком се, између турела за пушке машинске, седи на једном широком појасу, са грудима пуним брда и неба и хладног и дивног облака. [...]. Кад се устане може се до паса нагнути над земљом и миловати планине (Црњански 1995: 242, 246).

Краковљева фасцинираност заводљивом опасношћу лета има и свој дубљи узрок. Истовремено уживање и страх рекреирају повишено адреналинско осећање из рата, тј. занос и *пијанство рушења* током јуриша („Мозак више није радио. Вртлог пијанства понесе све”, Краков 1921: 182) с којим се у рату сродно. Управо тај осећај недостаје му у мирнодопским данима, о чему Краков пише у мемоарима *Живот човека са Балкана*.⁶ Стога се, лебдећи над земљом у војном авиону, сећа свог првог лета током рата с пилотом Рајковићем, када је први пут угледао свет „сасвим нов” – и све то покреће сећање на рат, у коме се пловило „кроз расцветане шрапнеле преко неба које су ноћу осветљавали плавим пругама фосфорна зрна митраљеска” (Краков 1925: 57–58).

И зато, када лети изнад Косова, његов поглед не одвија се само по висинској, већ и по временској вертикали, што је уобичајени поступак за путописе из Јужне Србије. Бивајући изнад некадашње линије фронта, путописац уочава видљиве знаке ратних дана. Истовремено, у њему се јавља љутња због небриге власти да обележи важне историјске топониме:

На његовим падинама су јасно, као да рат још траје, урезани ровови бугарски и наши, читав сплет саобраћајница, заклона, траверза, митраљеских гнезда, опкопа. Летимо над мртвим фронтом, који нас одвлачи у прошлост. Све је у Битољу и око њега сећање на прошлост и још увек свеже ране града разнетог топовима, рушевине које нико није обно-

⁵ „Рекли су ми да ћу седети као у фотељи, и заиста, ништа се од оног непријатног и ужасног, што се очекује, не догађа. [...] У путничком авиону заиста је као у салону. [...] Ништа се од оне грозне јурнаве апарата не осећа. [...] Врло брзо обузима осећај сигурности и жеља да се кликће од радости” (Црњански 1995: 238).

⁶ После рата Краков се осећа дезоријентисано и празно: „Чини ми се да ништа више не може да учини да устреперим, а моје је постојање до сада увек било стално вибрирање и продужени занос” (Краков 1997: 339).

вио и безбројне линије ровова које још нико није преорао. Као пеге [...] опажају се рупе које су некад гранате у земљи начиниле (Краков 1928).⁷

И зато знатно више од осталих писаца тематизује опасне инциденте при летењу, кварове, неподвижене околности, принудно слетање на ливаду при којем се контрола над апаратом успоставља свега неколико тренутака пред удес – укратко, све оно што појачава мешавину страха и заноса због смртне опасности:

Авион је полудео. Почео је да се тресе, да скаче, да се њиха лево и десно, напред и назад, сваки час смо мењали висину и час смо упали у понор безваздушни, час нас је нека невидљива сила бацала у вис. [...] Сказалка на алтиметру скаче као полудела, и стотине метара расту и падају у једној секунди. Чини ми се да сам у трошном чуњу кога је бура на мору дограбила и вуче у вртлог. Мути ми се пред очима и осећам да страшно бледим. Не разумем ништа. Пилот руком у огледалу даје знак да ни сам не зна шта се то с нама догађа (Краков 1928).

Тиме његови авијатичарски текстови добијају изражени авантуристички тон који је привлачио читаоце.

Поглед с висине као синтеза. Поглед на земљу открива ванредну лепоту, о којој пишу сви аутори авијатичарских текстова: „ка сунцу одозго са висине ништа није ружно, ништа прљаво, све је окупано, насмејано, ведро”; /„Постоји нешто чисто и ванредно, далеко до свих ружноћа око нас. Постоји нешто невероватно лепо, над нама, у ваздуху” (Црњански 1995: 249). Аутори су уверени да им висинска дистанца и обухватнији поглед омогућавају проницање у суштину, својеврсну „синтезу из ваздуха”, потпуније разумевање света над којим се налазе, а које им, иначе, остаје заклоњено свакодневицом. Тако се Винаверу из висине открива природа земље Србије, „без лажи и прећуткивања”, „онаква каква је, онаква каква се решила да иде и таласа, онаква каква је срасла с људима” (Винавер 2015: 478). Исти доживљај има и Краков:

[...] цела једна дубока, не само човечанска, већ опште земаљска филозофија лежи у томе откривању и познавању света из висина облака и свемира; [...] узети у висинама, издвојени од читавог света у летећој љусци [...], и трошни и моћни, ми смо гледали ствари преобразене и осећали смо све као једну велику моћну синтезу (Краков 1931б:4; 1927а: 12).

Надземаљски поглед на пределе Србије буди у путописцу снажно осећање завичајне припадности. Као осведочени патриота који је учествовао у борбама за ослобођење земље у балканским и Првом светском рату, Косово из ваздуха доживљава се као откровење, као симбол националног поноса:

Јер немамо ми веће ни драматичније традиције, тако истините и појмљиве од помена овог поља обраслог некад само у тако симболичне божуре [...]. То велико симболично Косово гледао сам сада обухваћено цело, велико ширином и сећањима, у једном једином погледу (Краков 1927а:12).

⁷ Питању занемаривања подвига српске војске у послератном периоду посвећене су многе странице путописа кроз јужну Србију.

Његово завичајно осећање шири се на целокупну Краљевину СХС, па је и Јадранско море *mare nostrum*, „наше и ничије више”: „волимо ми и тај камен, [...] и те мртве, зелене воде, јер је то наше, и земља и небо и море” (Краков 1931б: 4). У томе је, изнова, близак Црњанском: „У свему што Црњански пише у првој половини двадесетих година, наше, односно *моје* подразумева *југословенско*. [...] путописи са Јадрана испуњени су одредницом *наше: наш* део луке, *наши* кејови, *наши* људи, *наша* земља, *наш* језик, па чак и *наша* вера” (Опачић 2014: 445). Тиме Краковљев авијатичарски чланак о Јадрану можемо посматрати у контексту односа према Краљевини чијем је формирању као војник допринео, те јадрански басен осећа као део завичаја.

2. Прекоокеанска авантура – лет DOX-ом

Серија од чак двадесет и четири чланка, писана од новембра 1930. до марта 1931, са путовања које је убележено у историју ваздухопловства, чини саставни део корпуса авијатичарских путописа. Као једини новинар са Балкана, Краков је извештавао читаоце *Времена* о прекоокеанском лету DOX-ом од Немачке до Њујорка (Dornier Do X – тада највећи хидроавион који је конструисао Клод Дорније 1929).⁸ Путовање траје месецима, са прекидима и кваровима, и у светској штампи за њега постоји велико интересовање. Краков путује већим делом трасе, све до Канарских острва. Значај ових текстова је велики, јер „мало је оних који ће моћи рећи да су били први путници првог летећег брода”, како каже сарадник принца од Велса.

Главнина текстова спада у типичне новинске репортаже са ефектним поднасловима и узбудљивим приповедањем о околностима лета. Али, најбоље сведочанство да међу текстовима има естетски вредних представља чињеница да је петнаести у низу, објављен у божићном додатку 1931. („Лет маште и гвоздених крила”), у који је интерполирана и песма посвећена Волту Витману, Гојко Тешић уврстио у књигу новела *Црвени пјеро* (Краков 1992).⁹ Јунаци путописних чланака су новинари, међу којима чувена британска новинарка Леди Драмонд¹⁰, аристократски свет, накратко и принц од Велса и конструктор авиона, Дорније.

⁸ Авион је био луксузно опремљен, са три дека, баром, салоном за ручавање. Овај „летећи брод” (*Flugschiff*) први пут је тестиран 12. јула 1929. Полетео је из Фридришхафена у Немачкој 3.11.1930. и путовао преко Холандије, Белгије, Ламанша, Француске, Келшот Кесла у Енглеској (када њиме пилотира принц од Велса), Шпаније. Путовање је прекинуто у Лисабону због пожара на крилу. После шест недеља пут је настављен до Африке. Краков се на Канарима опрашта од DOX-а, који после нове поправке лети до Бразила и стиче у Њујорк у августу, после скоро девет месеци од поласка.

⁹ Међутим, иако су у напмени збирке дати подаци о извору, није представљен контекст „приче”, чиме се онемогућује њено пуно разумевање.

¹⁰ Реч је о Лејди Грејс Маргерит Драмонд-Хеј (1895–1946), британској новинарки која је као једина жена летела око света у цепелину 1928. Својим чланцима допринела је популарности авијатике. Краков је памти по огромном пртљагу и кутијама за шешире, са фотографским апаратом у руци, и несвакидашњој амајлији, црном плишаном мачку.

Прекоокеански лет омогућавао је још онеобиченију перспективу у односу на обичан лет. Пошто је реч о хидроавиону, путници се довозе чамцима пред циновску летелицу. Узбудљивост путовања појачава се вестима о кваровима, опасностима, ваздушним бурама. Лет траје дуго, некад и десет сати, над Атлантским океаном, па путник нема уобичајени поглед на земаљске крајолике, већ се осећа као да је у „свемирској авантури”. Утисак да се стварни хронотоп дематеријализује, уврће, извија, у текстовима из двадесетих година је интензиван. Путописац се сатима налази између мора и небеса, у фантазмагоријском простору сачињеном од светлосних феномена и одблесака. Како небеса и океан обгрљују земаљску свакодневицу, немогућност за опажање конкретних топонима суштински је једнака изласку из стварности. Тиме долази до несвакидашњег ефекта: текст заснован на стварносном „клизи” ка фантастичкој мотивацији. Реалност за путописца заиста постаје фантастичнија од имагинације. Позиција готово нестварна путописца истовремено онеспокојава и одушевљава, па по њему ово путовање превазилази научну фантастику и машту Жила Верна.

Сећам се речи Црњанског, који је када сам га пред полазак за Лисабон видео, пун узбуђења говорио о једном прекоокеанском лету, не знајући да ћу ја у њему учествовати.

– Доживљај је једно што нешто значи у животу.

Говорио је страшно:

– Бити сатима, десетину, двадесет сати између неба и океана и не видети ништа друго...

Пет сати ја већ осећам шта то значи бити између неба и океана и не видети ништа друго (Краков 1931а: 5).

Дуг боравак у својеврсном антипростору ипак није пријатан за путописца. Он пиљи кроз прозорско окно и осећа носталгију за земљом: „одједном ме испуњава таква неодољива чежња за шумама, да сам скоро готов да заплачем” (Исто: 5). Зато се радује било каквом опипљивом призору: галебовима или каквој лађи. Призор четири рибара који им машу из чамца са пучине добија значај иконичке слике: „Бела, румена и тамна једра на пучини, један усамљени галеб који кружи над таласима као мали бели лептир, струје, сребрне змије које секу мора под нама, узбуђују нас својом чудном лепотом” (Краков 1931). Њихове подигнуте руке као да грле надземаљске путнике и сједињавају прошлост и садашњост, технику и имагинацију.

Над океаном настаје несвакидашњи хибридни полижанровски текст „Лет маште и гвоздених крила”, заснован на елементима путописа, журналистике, лирског и есејистичког. Путописац слави „вертикалну перспективу” и уједињење са васионом, покушавајући да искаже сву нестварност доживљаја који му је омогућила авијатика, зазивајући велике писце који су својом имагинацијом слутили оно што он има прилику да непосредно доживи. Он ствара песму засновану на интертекстовном дијалогу са песником јединства света, Витманом. Песнички субјект наглашава изузетност своје опажајне позиције, анафорски понављајући „Видим” („Шта видиш ти, Валт Витмане? / Ја видим дивну чудесну куглу која се окреће у простору” – Краков 1931), помало суматраистички сједињујући удаљене пределе света у надземаљској визији.

Завршни текстови из овог корпуса засновани су на типичном авангардистичком егзотизму и неопримитивизму. Радостан што је коначно стигао на копно после бескрајне океанске пустоши, путописац се осећа као мисионар који је открио нови свет. Карипско „острво тишине и безбрижности” доживљава се као изгубљени рај, оаза, па путописац опчињено описује богату тропску вегетацију Лас Палмаса, живе боје и интензивне мирисе предела. Неопримитивистички дискурс овог путописа видљив је у наглашавању спорог животног темпа становника острва који живе у миру и складу са природом, изван цивилизацијских достигнућа. Као када се, неколико година раније, у путописима из Македоније, одушевљавао једноставним животом рибара (уп. Опачић 2007), путописац са симпатијама гради слику егзотичних карипских пејзажа и насеља, описујући тишину и мир над цветним вртovima, плантаже банана, подземна села, босоногу децу, људе који због топле климе спавају под ведрим небом, егзотична женска лица. Сумирајући своје утиске са пута, жалећи што се опрашта од DOX-а (авион је у квару и потребне су недеље да се поправи), путописац истиче упечатљивост доживљаја која се тешко заборавља: „Успомене стечене између неба и океана не дају се заборавити ни избрисати” (Краков 1931д: 1).

Авијатичарски путописи представљају сведочанство о авангардној хибридизацији жанра у ком се приповедање динамизује непрекидним смењивањем опажајних импресија и просторних релација. Они су допринели жанровском иновирању, скратили су и динамизовали форму и унели у њу авантуристичке, али и лирске елементе. Надземаљска перспектива показује нам како се и реалистички хронотоп може трансформисати у надреални, фантазмагоријски. Ови текстови представљају специфичан аспект Краковљевог путописног искуства и омогућавају потпунији увид у путописну прозу авангарде.

ИЗВОРИ

- Краков 1921: С. Краков, *Кроз буру*, Београд: Цвијановић.
- Краков 1925: С. Краков, Лет над Фрушком гором, док је на небу бура, *Наша крила*, бр. 10–11, III–IV, 57–58.
- Краков 1925а: С. Краков, У сутон над Београдом, *Време*, 16. XI, 4.
- Краков 1925б: С. Краков, У вртлогу ваздушних спирала, *Време*, 21. XI, 3.
- Краков 1927: С. Краков, За два сата од Новог Сада до Скопља, *Време*, 25. III, 3.
- Краков 1927а: С. Краков, У облацима изнад Косова, *Време*, 23–26. IV, 12.
- Краков 1928: С. Краков, Са ваздушном патролом дуж албанске границе, *Време*, 9–11. VI, 7.
- Краков 1930: С. Краков, Летеће лађе везиваће у будуће Стари и Нови свет, *Време*, 27. XI, 1.
- Краков 1931: С. Краков, Лет маште и гвоздених крила, *Време*, 6, 7, 8. I, додаток.
- Краков 1931а: С. Краков, Стижемо на Канарска острва, *Време*, 14. II, 5.

- Краков 1931б: С. Краков, Авионом на купање у Јадрану, *Време*, 30. V, 4.
 Краков 1931в: С. Краков, Ручак у летећој лађи над градовима Холандије и Белгије, *Време*, 16. XI, 1.
 Краков 1931г: С. Краков, У летећем бару изнад Атлантског океана, *Време*, 21. XI, 1.
 Краков 1931д: С. Краков, Лас Палмас, престоница океана, *Време*, 2. III, 1.
 Краков 1992: С. Краков, *Црвени пјеро и друге новеле*, Београд: Филип Вишњић.
 Краков 1997: С. Краков, *Живот човека на Балкану*, Београд: L'age d'Homme.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 1935: Д. Алексић, Ко је крив што многи књижевници више воле новинарство, *Идеје*, 3. I, бр. 10/I, 2.
 Винавер 2015: С. Винавер, Изнад Србије и Бугарске, у: Г. Тешић (прир.), *Земље које су изгубиле равнотежу*, Дела Станислава Винавера, Београд: Службени гласник, 476–479.
 Опачић 2007: З. Опачић, *Алхемичар приповедања Станислав Краков*, Београд: Учитељски факултет, у: Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд: ИКУМ, 440–451.
 Опачић 2014: З. Опачић, Јадран, југословенско море у поезији Милоша Црњанског, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд: ИКУМ, 440–451.
 Петровић 1926: Р. Петровић, Аеропланом до Цариграда, *Време*, 1616, 19–21. VI.
 Токин 2001: Б. Токин, Позориште у ваздуху, у: Г. Тешић (прир.), *Васионски самовар (антологија југословенске авангарде 1904–1934)*, св. 1, Београд: Чигоја.
 Црњански 1995: М. Црњански, Надземалска лепота Србије, у: *Путописи I*, Дела Милоша Црњанског, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, L'age d'homme, 233–249; 578–592.

Zorana Z. Opačić

STANISLAV KRAKOV'S AVIATOR TRAVELOGUES
 (ABOVE-THE-EARTH PERSPECTIVE OF THE AVANT-GARDE TRAVELOGUES)

(Summary)

In this paper we deal with Stanislav Krakov's aviator texts as a form of avant-garde travelogue, which incorporates realistic, journalistic and literary elements. We contextualize these texts with the aviator texts of M. Crnjanski, R. Petrović and S. Vinaver and also within the author's entire travelogue prose. These travelogues are characterized by compressing and dynamizing the travelogue form, the presence of adventure elements, caused by danger of flight, and characteristic literary motifs recurring

between the First and the Second World War (memories of wartime, exoticism and neoprimitivism). We investigate the way in which a rapid and sudden shift of perceptual field distorts the observed space to the point of dematerialization, where the realist chronotope is transformed into a phantasmagoric one. The travelogue author points out the ecstasy of flying as the most striking factor, convinced that such remoteness helps him fully understand the world below him. The aviator texts represent a specific aspect of Krakov's travel experience and provide a complete insight into the avant-garde travelogue prose.

Александар С. ПЕЈЧИЋ*
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ОБЛИКОВАЊЕ ПРИЧЕ И ПРИЧАЊА У КОМЕДИЈАМА БРАНИСЛАВА НУШИЋА

Рад се бави обликовањем наративних фрагмената са ликовима као приповедачима у комедијама Б. Нушића. Користе се искуства наратологије за истраживање поступака и начина епизације у развоју радње. Приповедањем Нушићеви ликови обликују драмски свет, тумаче стварност и постижу одговарајуће циљеве. Теоријски се дефинишу кључни модели прича и аналитички проверавају на репрезентативном избору комедија. Уочене су: аргументативна прича, биографска прича, прича као реторички знак, прича као анегдотски извештај и импровизирана прича. Све приче подређене су драматургији, односно ситуацији причања.

Кључне речи: Нушић, епизација, приповедање, прича, дијалогизација, ситуација причања, театрализација.

Изразитије него приповедни текст, драма се ослања на догађаје, податке који припадају драмској причи, односно фабули, у дистинкцији руских формалиста. Изостављање или уношење одређених догађаја битно одређује развој заплета. Драма је зато својствена епизација, односно допунски начин обликовања радње, што је у нашој науци тек спорадично испитивано.¹ Стога, треба најпре раздвојити начин обликовања и настајања заплета из драмске приче, као грађе, од формирања приповедних фрагмената (прича) у говору ликова. Прича се овде схвата као кратка прозна форма која разликује бар један догађај, лик и временску димензију.

Иако је драма апсолутна (садашње време и отвореност ка будућности), јасно је да радња не може без елемената епског, односно извесних догађаја (и обавештења) који припадају драмској причи, предрадњи, скривеној радњи, као и биографијама ликова, а које се морају у већој или мањој мери (у зависности колико је драмска прича развијена) прослеђивати током заплета. За

* sasa.pejic@yahoo.com

¹ Вреди навести монографију Н. Ромчевића (2004), где се на примеру Стеријиних комедија исцрпно, аналитички суверено анализирају аспекти епизације.

разлику од тзв. драматургије збивања (односно канонске форме драме), драматургија стања очекивано нуди већи број развијенијих ситуација причања, и зато су различити начини епизације. (Драматургија стања захтева чак више развијених ситуација причања.) Приповедним фрагментима у драми пандан су приче из живота у приповедној прози. Исто тако се може извући и паралела између приповедања ликова у драми и сценичне наратије.

Посредством начина театрализације (спољашња и унутрашња фокализација, тачке гледишта ликова), испитује се драмски и епски начин развоја заплета. Другим речима, колико се елемената драмске приче/фабуле налази у развоју заплета, како су искоришћени за мотивацију, а такође, истражује се и расподела обавештења из драмске приче, између спољашњег и унутрашњег комуникацијског нивоа (нивои знања) како их одређује Манфред Пфистер (1998: 90–100)². Како је дијалог, поред монолога и монолошких реплика, главни обликотворни чинилац драмског и епског начина театрализације, то се приповедна инстанца (лик приповедач) у највећем броју случајева служи одликама усмене наратије. Подела се врши према томе колико су ликови и вербално активни (распричани), те у зависности од тога колико се заплет посредује ситуацијама причања, може се даље направити разлика између драмско-епског начина, затим епско-драмског, као и претежно епског начина театрализације радње.

Епизација као поступак (и појам) укључује све информације које се дијегетички преносе током радње, односно које се театрализују причањима/приповедањима ликова (у дијалогској и монолошкој форми). У том смислу, без обзира на жанровску природу, драми су својствене *ситуације причања*. Ситуације причања присутне су и након експозиције, јер наративна ситуација не само да појашњава ситуациони однос него га и покреће. Ликови током радње у облику приповедне стилизације прослеђују податке, односе, важне за даљи ток заплета, који могу преусмерити радњу, подизати напетост. Бирају се, дакле, драмском фокализацијом ситуације које ће приповедањем дати одређена сазнања о средини, ликовима, ситуацији. У епизацију се убрајају и гласнички извештаји, којима се не преноси само информација везана за скривену радњу, већ се и она стилизује, а у античким драмама уређени су и приповедним коментарима, нарочито дескрипцијом. Тајхоскопија има исту функцију преноса вансценских догађаја, информација у ширем луку утисака о простору, звуку, лику, догађају. При томе, ликови који обликују наративну ситуацију могу се, као и приповедачи у приповедним текстовима, служити различитим перспективама и техникама приповедања.

За овај преглед ситуација причања, односно обликовања прича и причања ликова узети су примери комедија из задњег периода рада и живота Бранислава Нушића: *Госпођа министарка*, *Мистер Долар*, *Ожалошћена породица*, *Др*, *Покојник* и *Власт*.

² Најсажетије, реч је о различитим нивоима информисаности читалаца/гледалаца на једној и ликови на другој страни.

Обликовање драмске приче код Нушића, односно распоређивање грађе на сценску (унутрашња фокализација), скривену радњу и време драмске приче (спољашња фокализација), веома је инвентивно и зависно од приповедних модела ситуација причања, као начина епизирања у драмском тексту. Драмска прича код Нушића није пренасељена догађајима. Најчешће је попуњена биографијама ликова које се правовремено, постепено откривају и нарочито наративним фрагментима – приповедањима ликова. Ситуацијама причања увек се посредују биографије ликова и пређашњи односи (време драмске приче); такође, посредно се откривају карактери, намере, побуде, вредносни судови (когнитивне, психолошке и етичке тачке гледишта ликова), и преноси итеративно време приче (догађаји из ближе или даље прошлости који подстичу и одређују радњу).

Код Нушића се издваја неколико врста прича у чијем средишту је неретко анегдота:

- 1) *Аргументативном причом* лик осмисли наративну ситуацију, припреми казивање како би поткрепио свој став, оправдао намеру и/или убедио саговорника у своју намеру или само подстакао жељено понашање. У комедији, нарочито код Нушића, одувек су биле хумористички успеле такве приче као аргумент става, мишљења.
- 2) *Уз њих су биографске приче* ликова и деле се на: а) биографске приче у функцији аутотеатрализације (Агатон, *Ожалошћена породица*; Арса, *Власт*) и на, б) биографске приче у функцији анегдотске карактеризације другог лика (причање о Този, *Власт*; причање о Жану, *Мистер Долар*). У оба случаја биографије су смишљено наративизоване да оставе одговарајући утисак на слушаоца, било тако што ће пружити нарцисоидну слику о причаоцу, било што ће сатирички дисквалификовати лик о коме се приповеда.
- 3) *Прича као реторички знак*, односно испосредована приповедно стилизована информација која преноси одређену поруку. Прича је само повод да се посредно саопшти или оправда намера, став, размишљање причаоца, и обезбеди одговарајући ситуациони развој (Мица о провадацисању, *Власт*).
- 4) *Прича као анегдотски извештај*, којима се износе извансценски догађаји (предрадња, скривена радња) или околишно анегдотски преноси одређене новост (Анта о повратку Марића, *Покојник*). Њима се посредују и сценски догађаји скривени од других ликова (Агатоново приповедање о разговору, на сцени, са адвокатом, *Ожалошћена породица*), такође, откривају се намере, карактери и усмерава даљи ситуациони развој (Благојева прича о разговору са професором на факултету, *Др*). Међутим, има примера и кад се напушта хумористичка и анегдотска концепција приче-извештаја (ситуација причања почетком другог чина *Мистер Долара* кад Матковић извештава Редактора о збивањима око келнера Жана).
- 5) *Импровизована прича*, условљена је ситуационим развојем, односно кад је ситуација, обично проблемска, повод да се непосредно креира њено тумачење наративним путем, често је сродна аргументативној причи.

Посебан случај епизирања код Нушића јесу приповедне стратегије убеђивања, завођења, поверавања, оговарања (пренос мишљења „света“) и нарочито писано посредованих прича у облику писама, новинских написа (Чедина алегорично-сатирична прича, *Госпођа министарка*; Марићев интервју, *Покојник*). Тад су оне наративно стилизоване, опширније и богатије дескрипцијом и коментарима.³

Нушић је након Милована Глишића нарочито развио у нашој драмској књижевности технику коју, полазећи од Бахтиновог истраживања, одређујем као *дијалогизацију*. Реч је о наративном поступку када лик користи облике (псеудо)цитата да пренесе одређену поруку дијалогом или управним говором, унутар своје реплике, поткрепљујући на тај начин свој став, прослеђујући неку вест или, чешће, желећи да посредним путем саопшти своју намеру, мисао. У свим врстама прича дијалогизација је једно од кључних наративних поступака, јер се њоме жели постићи/обезбедити аутентичност исказа/причања. То је такође један од разлога зашто су код Нушића приче ликовна обликоване по усменом моделу казивања. Граде се по релативно стабилном обрасцу: сведена нарација (пар наративних реченица), коментар, некад дескрипција и редовно дијалогизација, а кад је реч о биографским причама запажа се и мултиперсонална нарација о другом лику (*Др, Ожалошћена породица, Власт*). Укршта се више тачака гледишта и кратким наративним исказима и коментарима формира биографска прича, при чему се издваја привилеговани глас, односно причалац који монолошком репликом поентира приповедање, што је случај у *Ожалошћеној породици*. (Почетком првог чина казивање о покојном Мати из више тачака гледишта затвара се Агатоновим приповедањем).

Наративни фрагменти код Нушића имају двојак статус: код једних ликовна приповедање није подложно измени, чак и кад се прекида упадицама, коментарима других ликовна, увек се наставља на месту где је прекинуто, и често се у готово истоветном облику понавља (*Власт, госпа Мица*); док је код других ликовна приповедање производ ситуационе условљености. Такво је у *Ожалошћеној породици* Агатоново импровизовано приповедање Данице, наследнице имања, о тобожњем разговору са Матом.

Агатон: Па кажем ти... Ломи се, а читам му из очију; хоће да каже: „Агатоне, ја пречег од тебе немам, остављам теби у аманет ово дете!“ Није ми казао, али је јасно као дан да је то хтео да ми каже. Па хајд сад, како да не послушаш и не испуниш покојникову жељу? Где бих ја тебе оставио?

(Нушић 2005а: III, 5)

³ О нарацији као битном својству Нушићеве комике прониоциљиво је писао Бора Глишић: „Нарација-монолог код Нушића је поступак којим лик – карикатуром себе самог – разоткрива дубоко у себи своју битност – не ни као тип, ни као карактер, већ, скоро апстрактно, као смешне особености људске егзистенције. Такав монолог се претапа у дијалог. Али дијалози не делују као покретање радње, тока, акције, него (чак и кад су кратке реплике) као монолози који се сукобљавају, испреплићу, прекидају један другог – да би се тиме исткивала, повезивала сликарско-карикатурална визија и створила, у ствари, једна велика сценски оживљена мапа карикатура“ (1966: 197–198).

Агатонова импровизирана прича настаје као последица нове, неочекиване ситуације (Даница је наследник имања), па се непосредно смишља на сцени и поткрепљује дијалогизацијом, не би ли се извукла ма каква корист из неповољне ситуације (наметнути се за татора). Да би се истакла разлика између аргументативне и импровизоване приче, може се узети пример из *Госпође министарке*. Насупрот Агатоновој *импровизованој причи*, Нинковићева *аргументативна прича* гради се по устаљеном моделу и на залихи уобичајених информација које треба саопштити. Аргументативна прича је припремљена раније и само се ситуационо прилагођава зависно од слушаоца, његових (њених, Живкиних) реакција, доживљаја, управљена на то да поткрепи став и у нешто убеди саговорника/слушаоца (увођење у елиту, унапређење).

Наративним фрагментима/причама, разложеним дијалогом, Нушић често театрализује комичку ситуацију одуговлачења, заобилажења. Сви његови глагољиви ликови, нарочито споредни, радо користе тренутак да казивањем избију у први план, при чему преношење важног обавештења користе да се вербално истакну, водећи рачуна о редоследу и начину излагања. Тако у комедији *Др Благоје* причање о покушају поткупљивања професора (*прича као анегдотски извештај*) обликује коментарима, описом, интроспекцијом, дијалогом, да би састанак на факултету што живописније представио Животи. Дијалогизацијом се наративно посредовање прилагођава драмском изразу, жанру, али уједно тиме Нушић означава потребу лика да опширно и разложно преноси информације, да приповеда. У приповедању Благоја учествују се одлике интрадијегетичког приповедача који оживљава време приповедања, износи коментаре (запажања, реакције) у тренутку приповедања. Приповедање се посредује као научени, задати текст (шта и како саопштити професору универзитета), потом се и током преношења разговора (о сусрету са професором), приповедање репродукује такође као задати текст, где и упадица, питање Животе, не ремети редослед и поступност казивања.

Благоје: „Боже мој”, рећи ћу на то ја, „па толико би вам извесно дао мој рођак газда Живота”.

Живота: Аха! Па шта вели?

Благоје: Чекај. „Толико би вам извесно дао мој рођак газда Живота и то зајам без камате”.

Живота: А он?

Благоје: Изненадио се, скоро да ми неверује. Вели: „Како? Зашто, не разумем; ја г. Цвијовића и не познајем, не видим зашто би ми он такву услугу учинио?” Е, кад ми тако рече, ја видех да је време да заиграм отвореним картама. Па ни пет, ни шест, него рекох: „Па, господине професоре, на филозофском факултету има сад два празна места за доценте, а г. Цвијовић има сина доктора филозофије, па...”

(Нушић 2005б: I, 14)

Није ретко да су личности о којима се приповеда моралне противтеже комичком свету ликова; поготово они који су везани за заплет (професор факултета, *Др*; Марић, *Покојник*; инспектор, *Власт*). Прича као анегдотски извештај може функционисати и као пример, поука у посредованом преношењу главне информације. Анта најпре опширно приповеда Рини о жени

која се преудала, да би потом изнео своја искуства, сусрете, сведочења (*Покојник*).

Код Нушића ликови приповедачи јављају се не само као учесници у причи него и као сведоци, а у мањем броју примера само као преносиоци приче (искуства, догађаја) коју су чули од некога. При томе, истинитост казивања, приповедања је често проблематична, јер ликови причама желе нешто да постигну у датој ситуацији, заплету комедије, и редовно да себе представе у повољном светлу. У том смислу, цитирање сопственог (чешће) и туђе, фиктивног (ређе) говора служи као илустрација става. Тако у *Власти*, Арса као бивши средски начелник театрализује наративним путем своју некадашњу функцију и себе као искусног познаваоца система функционисања власти, а надасве тежи ка показивању себе као виспреног, способног, на позадини Милојево инфериорности. *Биографска прича* са одликама интрадијегетичког приповедача, треба, пре свега, својом садржином да остави јак утисак на слушаоца (Милоје).

Арса: Знам, био сам власт, начелник средски, па био сам страх и трепет. Још нисам ни избио у чаршију него тек идем споредном улицом и искашљујем се, а газда Миладин кидне на задња дућанска врата и каже шегрту: „Ако господин начелник пита за мене, а ти реци, отишао негде послом”. А то није да кажеш да се склони да му не би штогод тражио на зајам; зна он добро кад би мени требало да би га ја нашао па да се у мишју рупу завуче. Није то, него да се склони испред власти; не воле тако да погледа у очи власти.

(Нушић 2016: I, 5)

Идентични облик приповедања и аутотеатрализације (пројекција идеалног идентитета) искоришћен је раније за експлицитно-посредну карактеризацију Агатона (*Ожалошћена породица*), Арсиног типолошког сродника (приповедање о саслушавању). У *Власти* се нарочито наратија користи не за преношење истине, обавештења, него пре као обликовање индивидуалног погледа на свет, личну стварност (уједно и за прикривање), те се ретко и проверава њена валидност.

Аргументативне приче уобичајено су припремљене раније код ликова који се труде да оправдају свој став, морал, нарочито намеру. У *Госпођи министарки* Чедо Живки приповеда о тобожњем свом пријатељу који је заљубљен у њу, не би ли алузивно хумористички исмејао намеру о преудаји кћери и одбранио свој став.

Чедо: Он ме је данас са сузама у очима преклињао: „Господине Чедо, ви сте у тој кући познати, идите и запросите госпа-Живкину руку за мене!”

Живка (*Једва уздржавајући се од узбуђења*): Чедо, умукни, Чедо!

Беда: Ја сам му лепо рекао: „Али госпођа је удата!” А он вели: „Не смета ништа, данас се могу и удате жене удавати!” Говорио сам му затим: „Али то је поштена жена!”

(Нушић 2005а: III, 12)

Аргументативне приче завршавају се хумористичком поентом, и не постижу увек жељени резултат приповедача. Некад се аргументативном причом даје хумористичко виђење нарави, средине, као што је случај у *Мистер Долару* кад Пословна жена приповеда Матковићу о разлозима постојања професије пословне жене. За развој радње, заплета, затим и карактеризацију

илустративније је приповедање министра Тозе (*Власт*) о злоупотреби функције и малом проценту који следи његовом стрицу Арси.

Министар: Нека те није жао, стриче. У целом образованом свету то је обичај, да се министру никад не нуди директно, јер бивало је у историји човечанства и таквих министара који нису хтели да приме. Зато се то увек нађе какав рођак министров или неко из његове околине па се преко њега ради.

(Нушић 2016: II, 12)

Хумористички су упечатљиве приче о другоме, односно о другом лику које су редовно испосредоване – служе као знак у кодваном систему комуникације (*биографска прича*). У *Власти* се највише приповеда о Този, као персонификацији власти/моћи, при чему се прича о другоме по правилу проширује и на причу о себи. О министру се приповеда (извештава) из различитих перспектива и тако употпуњава његова биографија (Арса, Милоје, Добросав, госпа Мица, Кум, Кума, професор Ристић) при чему се у госпа Мицином причању упућује и на друго време, кад је Тоза био срдачнији, увиђавнији, далеко од надмене особе. Та перспектива је субјективно обојена и подложна патријархалним знацима комуникације, прорачунатим односима (Мице сада и Тозе некада). Нарочито се *дијалогизација* користи да Мица посредно упутује и благу претњу у монолошком обраћању Арси и Милоју (*прича као реторички знак*). Цитирањем свог тобожњег разговора са сестром, малограђанским кодом комуникације, жели да одбаци било какву сумњу у успех молбе/захтева.

Мица: Пита мене моја сестра: „А хоће ли теби господин Тоза то учинити?“ „Шта кажеш?“ велим ја њој, „Мени да не учини? Па коме ће учинити ако неће мени? Колико је он кафа попио код мене док сам му провадирала.“

(Исто: I, 10)

Идентично наступају и кумови. Нарочито у овом случају принцип дијалогичности функционише као знак знака. И они околичним путем потенцирају своје посредне заслуге за Тозин успех (кумов отац га је носио на рукама, дао му име) кад цитирају свој тобожњи дијалог, који је знак, систем општења у патријархалном и малограђанском свету. Наглашавају да су дошли само на честитање и тиме поручују да *ништа не траже* од кума Тозе. Одатле је тобожњом бригом за министарски углед семантизовано одговарајуће уздарје. Систем реторичких знакова упућује не да се очекује, већ да се подразумева заузимање за кума. Обе приповести су унапред осмишљене да оправдају и замаскирају молбе, па се *биографска прича* трансформише у *причу као реторички знак*. Међутим, приче су припремљене као непроменљиве форме, као глумачки текст неподложан импровизацији. Лик се држи изреченог и понавља реченице на местима где је прекинуо казивање. Отуда и комичност ових приповедних ситуација кад се говор прекида укрштајем казивања и затим на истом месту наставља, прикопчавајући се на исказ другог лика.

Кум: А ја кажем мојој жени: „Право кажеш, ред је“.

Мица (*Која непрестано покушава да упадне у разговор*): Па ред је, дабоме, и ја мислим да је ред, иначе да није тога не би' ни дошла. Нисам му, истина, кума, нисам га

што кажу носила на рукама, али сам му кућу скућила. Пође он тако у канцеларију ујутру па тек на мој прозор: куц, куц, куц; „Може ли бити једна кафа госпа Мицо?” А ја велим: „Извол’те, господине Тозо, извол’те!”...

(Исто: I, 11)

Власт пружа и још један одличан пример *приче као реторичког знака*. Председник општине на челу депутације из народа у свом обраћању користи се испосредованим обрасцем комуникације, износећи најпре мање примедбе анегдотског типа, док народ иза њега хорски одобрава, узвикује. Намерно околиша док не дође до главног захтева (измештање железничке станице на штету комшија у долини). На тај начин се пажња слушаоца/министра узгредним примедбама успављује да би главни захтев својом апсурдношћу оставио јачи утисак. Међутим, и претходне примедбе, због којих тврде да нису дошли, такође су испосредоване, не као молбе, већ као захтеви за које беспоговорно очекују да се испуне узгред, зато се као успутно и саопштавају. Најпре се оптужује писар Пантић јер врши своју дужност (кажњава их за преступе), потом траже да се попу забрани да буде удовац, затим, што је сатирички упечатљивије, посредно оптужују своју власт што им је страначки саборац због крађе допао затвора. Ту се нарација дијалогизацијом посредује да би имало јачи утицај на министра.

Председник: Ето, баш пре неки дан, пише ми наш сељак Јеремија Тодић из среског затвора, вели: „Па зар тако? Зар под режимом за који сам гласао, па да лежим апсу за једно жагње, а шта би било са мном да сам, Боже ме прости, украо вола?”

(Исто: II, 24)

Биографска прича може бити сродна импровизованој кад се ситуационо обликује преко анегдотских језгара, при чему се тежиште нарације пребацује на слушаоца који провоцира приповедање. Опет се може узети пример *Власти*. Доласком Добросава (Исто: I, 4), Тозиног школског друга, приповедање се провоцира питањима, односно знатжељом, жељом да се слушалац (најпре Милоје) наслађује казивањем о министру, његовој прошлости, и предодређености да постане то што тренутно јесте. Јасно је семантизована игра у коју покушавају да увуку Добросава. Међутим, Добросав одбија да учествује у игри идеализације, митологизације Тозе, казивајући преко анегдота неславне епизоде из ђачке клупе. Настоји да кроз узгредне коментаре и сведену нарацију што више наружи Тозу, посебно истичући како је тукао будућег министра због крађе задатака и улагивања професорима. Добросављева прича није импровизирана, напротив; настаје на залихи информација из ђачких дана и са варијацијама се приповеда и другим слушаоцима о чему посредно извештава Момак из министарства.

Ређи су примери кад се прича непосредно импровизује током ситуације. Може се узети пример *Покојника* да се истакне разлика између ситуације причања и проблемске ситуације. У другом чину театрализује се проблем који за предузеће „Илирију” представља повратак Марића (разговор Спасоја и Ђурића). Потенцијално решење проблема сагледава се путем ситуације причања, односно наративизовањем проблемске ситуације дијалектичким

преокретањем и тумачењем чињеница о Марићевим намерама. Прича се обликује дијалогом и монолошким репликама по обрасцу: исказ – питање – коментар, нарација. У другој ситуацији током трећег чина прича је потпуно формирана по моделу аргументативне и посредована у сусрету Марића са својим наследницима. Нушић је изврсно театризовао пут од постепеног конструисања, скицирања приче, изокретањем чињеница (*импровизована прича*), до њеног коначног облика (*аргументативна прича*). По устаљеном обрасцу кад је реч о причама као завршеним облицима, приповеда се парцијално и увек наставља на местима где је приповедање прекинуто.

Спасоје: Тако ви кажете, али истрага друкчије каже... То је била крађа писама која вас тешко компромитују и која откривају сву вашу разорну акцију. Чим су та писма ухваћена, ваш интимни сарадник у тој акцији, некакав руски емигрант Аљоша, извршио је самоубиство, а ви сте пребегли преко границе и скривено сте живели у емиграцији три године.

(Нушић 2005б: III, 17)

Импровизоване приче често настају кад се ликови служе глумачким обрасцем да би остварили одређени секундарни циљ (сазнати нешто, измамити неку информацију, усмерити поступање саговорника). У *Госпођи министарки* Чеда преузима идентитет ујка Васе у сусрету са Ристом Тодоровићем и импровизује кратку причу о преком, осветољубивом зету.

Приповедање свих Нушићевих ликова је фрагментаризовано, прекидано коментарима, питањима саговорника, а главни део приче, који носи поруку, поенту, редовно је дат монолошким репликом. Приповедањем Нушићеви ликови желе да истакну своју позицију, да објасне, протумаче одређену ситуацију, нарочито да наметну свој вредносни суд. Они више живе у властитој фикционалној интерпертацији него у стварности радње. Отуда и биографска прича као аутотеатријализација може имати и другачији ефекат. Келнер Жан (*Мистер Долар*) који се изненада нашао у друштву оних које је до скоро служио и чију је пажњу окупио, жели да им се додатно приближи приповедањем о својој незгоди са дамом и њеним кучетом (III, 1). Биографска прича тако је повод за подсмех слушалаца и посредну карактеризацију причаоца (простодушан, наиван, неинтелигентан).

Трансформација једног модела приче у други готово је уобичајена у Нушићевој драматургији и својствена наративним начинима концепције дијалога. Отуда се мора обратити пажња на ситуацију приповедања, као што је случај у *Покојнику* (трансформација импровизоване приче у аргументативну) или у *Власти* (маскирање биографске приче импровизованом или приче као реторичког знака елементима биографске), где је сваки модел нарације уграђен у развој заплета (шта лик жели, намерава да постигне и какве су последице приповедања по ситуациони развој).

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. М. Николић, Београд: Zepher Book World.
- Глишић 1966: Б. Глишић, *Нушић њим самим*, Београд: „Вук Караџић”.
- Ђоковић 2012: М. Ђоковић, *Бранислав Нушић*, Београд: Алтера, Фондација „Милан Ђоковић”.
- Кулунџић 1965: Ј. Кулунџић, *Фрагменти о театру*, Нови Сад: Стеријино позорје.
- Лешић 1981: Ј. Лешић, *Нушићев смијех*, Београд: Нолит.
- Мисаиловић 1983: М. Мисаиловић, *Комедиографија Бранислава Нушића*. Београд: Универзитет уметности.
- Нушић 2005а: Б. Нушић, *Госпођа министарка. Предговор. Мистер Долар. Ожалошћена породица*. у: *Сабрана дела*, књ. 2, (пр.) Р. В. Јовановић, Београд: Просвета.
- Нушић 2005б: Б. Нушић, *Др. Покојник. Жена без срца. Ујеж*, у: *Сабрана дела*, књ. 3, (пр.) Р. В. Јовановић, Београд: Просвета.
- Нушић 2016: Б. Нушић, *Власт* (Критичко издање), (пр.) А. Пејчић, Београд: Неопрес.
- Пејчић 2012: А. Пејчић, *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*. Београд: Чигоја.
- Пфистер 1998: М. Пфистер, *Драма, теорија и анализа*, прев. Маријан Бобинац, Загреб: Хрватски центар ИТИ.
- Римон-Кенан 2007: Ш. Римон-Кенан, *Наративна проза*, прев. А. Стевић, Београд: Народна књига – Алфа.
- Ромчевић 2004: Н. Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Саразак 2009: Ж. П. Саразак (пр.), *Лексика модерне и савремене драме*, прев. М. Миочиновић, Вршац: КОВ.

Aleksandar S. Pejić

DESIGN STORIES AND TESTIMONY IN THE COMEDIES OF BRANISLAV NUŠIĆ

(Summary)

Theoretically isolated epic modes of communication and analytically separated narrative fragments with characters story writers are present in the drama. Through storytelling Nušić's characters form scenic world, interpret reality and achieve appropriate goals. Here were observed: argumentative story, biographical story, the story as a rhetorical sign, story as an anecdotal report and an improvised story. All stories are subordinated to dramaturgy, respectively situation testimony.

Миломир М. ГАВРИЛОВИЋ*
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ОДЛИКЕ ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКОГ МОДЕЛА ПРОЗЕ И МОГУЋНОСТИ ПРИМЕНЕ НА СРПСКИ РОМАН ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

У овом раду је представљен енциклопедијски модел прозе, заснован на теоријским и херменеутичким премишљањима Н. Фраја, И. Калвина и С. Ерколина, такође пресек најзначајнијих одлика ове књижевне стратегије. У раду су, као енциклопедијски подухвати, приказани гласовити романи српске књижевности друге половине XX века: *Прољећа Ивана Галеба* (1957) В. Деснице, *Пешчаник* (1972) Д. Киша, *Употреба човека* (1976) А. Тишме, и *Хазарски речник* (1984) М. Павића.

Кључне речи: енциклопедијски модел прозе, тоталитет искуства, модернизам, постмодернизам, српски роман.

1. Теоријски модел

1.1. *Тоталитет*. Енциклопедијски модел у књижевности, према Нортропу Фрају (в. 2007), представља покушај да се у књижевном делу оствари слика света достатна да прикаже целину човековог искуства и сазнања, *тоталност визије* и, додали бисмо, слике света и човековог положаја у њему. Истакнуту одлику енциклопедијских форми, тоталитет (или тежњу за достизањем тоталитета), одређујемо као покушај да се у књижевном делу изрази целина човековог знања, искуства и емоције у оквиру једне или више области, односно, према првобитној Фрајевој замисли, свих могућих оквира.

1.2. *Илузорност тоталитета као слике света*. Фрајево виђење енциклопедизма се првенствено изводи из могућности да се целокупно искуство човека представи у једном тексту. Тај подухват утопијски постављеног циља је представљен на примеру *Библије*, али се односи и на Хомерове епове или Хесиодову *Теогонију*, али и на скупове литерарно-теолошких дела насталих

* gasha88gm@gmail.com

у средњем веку, које одликује низ „stabilnih teoloških okvira koji su garantovali [...] jedinstvenost” (Ерколино 2016: 137). Такође, Фрајева дијалектика енциклопедичности кореспондира и са сликом света која је специфична за мит. У наведеним делима било је могуће сабрати целокупно искуство човека на једном тексту (или у скупу текстова/усмених целина), пре свега зато што је то искуство каналисао цивилизацијски филтер, као што је, рецимо, представа о свету античких Грка, или оптирао одређени центар моћи, пре свега религијски, као што је у средњем веку црква. С друге стране, мит је представљао цивилизацијску суму искуства, кроз досегнуто знање које је било у пуној мери довољно за представљање самог света и позиционирање човека, али и божанских представа и фигура у њему. Ипак, већ је појава Дидроове и Даламберове *Енциклопедије* концептуално указала да један текст или, у крајњој мери, свест човека који га пише, не могу досегнути до тоталитета искуства ни самога човека који се пројектује ка тексту, а камоли до једног цивилизацијског оквира сазнања, те се Фрајева концепција тоталитета унеколико мора изменити у (не)могућност тоталитета, јер се тоталитет искуства не може остварити у тексту, осим кроз илузију целине.

Енциклопедијски књижевни подухвати, како код наведених старих, класичних, тако и нововековних покушаја, јесу, заправо, један од пробних облика Вавилонске/Александријске библиотеке. Недостижни сан о сабраном целокупном човековом искуству на једном месту није идејно удаљен од Фрајове идеје о тоталитету, међутим, тај сан се одувек одређује као илузоран, премда и потребан и потраживан. Могућност да се сваколико искуство човека сабере на једном месту је једна од великих књижевних идеја, која је илузију свог остварења пронашла у читавом низу дела, од самих почетака књижевног исказивања, све до дела које се пишу и објављују и у XXI веку. Потреба за енциклопедијским репрезентом, односно синегдохом тоталитета људског искуства (јер се сам тоталитет не може досегнути, већ само кроз илузију представити), инхерентна је потреба људског духа, која своје капитално остварење проналази управо у књижевном тексту. У оквирима српске књижевности, такву тежњу је, како је то Предраг Петровић приметио у студији *Откривање тоталитета: Романи Растка Петровића*, најпотпуније исказао Растко Петровић у есеју „Мисао”: „Џути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што људи говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанстава; моћи прочитати све оно што су записале људске руке” (Петровић 2014: 76).

1.3. *Смисао енциклопедијског подухвата*. Теоријска могућност сабраног човековог искуства (тоталитета), активира и питање истинитости баштињеног сазнања. Издавајмо три могућа концепта истине који се обликују у енциклопедијским подухватима. Први концепт је истина вере, дакле, према Кристијану Олаху, „богоцентрична” истина (2012: 18), или, додали бисмо, истина која се одређује кроз „велики наратив”, јер произилази из велике приче у коју се верује и која се прихвата као модел непроменљиве слике света. У „Првој посланици Коринћанима” апостола Павла је записано: „Него што је лудо пред свијетом оно изабра Бог да посрами премудре” (Библија: 1 Кор.

1.27). Стога, енциклопедије засноване на веровању у велики наратив, попут библијског текста, Хомерових и Хесиодових списа и многих митских космогонија, називамо „енциклопедијама лудих”, на супрот „енциклопедијама мудрих”, утемељеним на разуму, сазнању, које представљају продукт коперниканског убрзања човекове духовности. Енциклопедија лудих нуди искуство и слику света која произилази из великог наратива и садржи целокупно, неопходно и неупитно, искуство, које се не мора разумом проверити, и које је, у датом историјском пресеку развоја људског духа, довољно човеку да одреди сопствену позицију у свету. Дакле, првобитне енциклопедијске форме су засноване на веровању у велики наратив, док су потоње, енциклопедије мудрих, подухвати човековог рача. Дакле, епски су подухват рационалистичко-просветитељске дијалектике, као што је *Енциклопедија* Дидроа и Даламбера, и представљене су преко проверљивих информација и научно доказивих чињеница, односно, збиром текстова који се обрађају човековом разуму. Истина овог и настављачких подухвата би била „детронизована 'истина' (разума)”, „логоцентрична [...], јер њој је човек – а не Бог – мера” (Олах 2012: 19). Бога, за потребе овог рада, замењујемо било којом инстанцом у коју колектив верује, била она религијски или какав други цивилизацијски репер.

Ипак, у XX веку, ни један од ова два модела није могуће активирати у првобитном облику. Криза великих наратива представља привид коначног усуда енциклопедијске форме. И вера и разум су детронизовани свеопштом дестабилизацијом великих наратива. Намера за досезањем тоталитета у Далмаберовој *Енциклопедији* (в. Ерколино 2016: 137) рационалистички је утемељена, и, на концу, представља илузорни пројекат архивирања објективног знања, које се не може сабрати, док је, рецимо, *Библија* заснована на наративу у који се верује у целокупном тоталитету испољавања тог текста, што је дијалектика и других религијских списа. Осим фундаменталних разлика, постоји разлика у самосвести подухвата: свест о енциклопедијском подухвату је могућа тек са падом великих наратива и успоном просветитељске парадигме, која је веровање покушала да замени и апстрахује рачиом. Ни једна ни друга парадигма није dostatна за XX век, после Фројда, Јунга, Бергсона, Ничеа – ни у модернизму ни у постмодернизму. Стога је питање истине, које се у првобитним енциклопедијским подухватима везује за веровање, а по просветитељству, за разум, унеколико релативизовано. Разбијање монолитности истине и умножавање, које доводи до хипертрофије облика истине, једна је од најзначајнијих тековина просветитељства.

Модерне енциклопедијске форме се не могу заснивати на веровању или на сазнању, јер су ове две категорије (као облици спознаје света и човека) значајно детронизоване, али оне опет пружају могућност да се у тексту представи *искуство*, као облик вере или сазнања. То су енциклопедије нужно „нелудих” и „немудрих”, а опет, по потреби и жељи лудих и мудрих, који у књижевном тексту виде јединствени простор за веру и сазнање. Енциклопедијски подухвати XX века нуде могућност људском духу да се приближи и мудрости и лудости, онолико колико му то његово читање текста, али и учи-

тана дијалектика времена и историјског/филозофског и књижевног искуства дозвољавају. У представљеним односима видимо могућност за енциклопедију која се реализује на фону модернистичке поетике, док сматрамо да је енциклопедија мудрих у постмодернизму угрожена, управо због свеопште кризе и знања и искуства. Слично је и са енциклопедијом лудих, јер двадесетовековни сензибилитет човека условљава веровање преиспитивањем. Енциклопедијски подухвати, како они које смо приписали „лудима”, тако и они који су поверени „мудрима”, засновани су на илузији тоталитета човековог искуства и сазнања, и управо су, због кризе и сазнања и вере, могући само у књижевности. С друге стране, XX век је период у којем се енциклопедије лудих и мудрих прожимају, управо због кризе фундаменталних духовних потреба на основу којих су и настале.

2. Роман као изабрани енциклопедијски жанр

Роман представља онај жанр који у свеукупности својих облика може да хипертрофира у форму кадру да потенцијалну суму енциклопедијских података унесе у сопствену структуру.¹ Итало Калвино сматра да се модерни роман остварује у виду енциклопедије и ту појаву назива „vokacijom našeg veka” (1989: 115). Енциклопедијски модел, како га Калвино схвата, остварује се у романескној форми „kao metod saznanja i, pre svega, kao mreža povezivanja raznih zbivanja, osoba i stvari na svetu” (Исто: 115), дакле, и као наративна стратегија и као когнитивни обзор. Мрежа многоструких односа, која се уланчава у непредвидиве низове, претпоставља модел романа као отворене и нужно недовршене енциклопедије која похрањује многа сазнања и информације. Такав тип романа фундаментално је различит од класичне (научне) енциклопедије, која претпоставља знање које је унапред одређено фигурираним филтером, због чега и постоје енциклопедије какве познајемо, као што су енциклопедија спорта, цивилизације, флоре и фауне и многе друге. За разлику од Фраја, који тоталитет сматра најзначајнијом одликом енциклопедијског модела, Калвино сматра да је то управо могућност тоталитета као претпоставке, дакле, не књижевне концепције реализоване у тексту, већ идеје: „Danas više nije zamisliva sveukupnost, sem ako je potencijalna, pretpostavljena, višestruka” (Исто: 126).

¹ Дијахронијски, еп је дуго био изабрани енциклопедијски облик, од антике, све до краја средњег века, па и у епохама након њега, у ренесанси, бароку и класицизму. Међутим, парадигме се мењају, па и жанровске: још је Хегел тврдио да је роман еп модерног доба. Али и други жанрови могу, у XX веку, представљати енциклопедијски подухват, као, рецимо, Борхесове приповетке у којима се, често кроз иронијску оптику, разматра концепт тоталитета искуства и сазнања („Вавилонска библиотека”, „Пешчана књига”, „Фунес или памћење” и „Алеф”).

3. Одлике модела

3.1. *Синтеза/хомогеност искуства*. Енциклопедијски модел тежи да се потврди кроз јединство, најчешће тематско-мотивско (*Хазарски речник*), али суштински се оно остварује преко слике света и цивилизацијског, односно естетског (интенционалног) филтера (*Библија*, Вуков *Српски рјечник*). Циљ енциклопедијске прозе је да пружи најширу могућу синтетичку репрезентацију тоталности стварног (уп. Ерколино 2016: 135). За Хомера и Хесиода је било могуће да представе „*zajednički sistem vrednosti i znanja*” (Ерколино 2016: 129), који упућују на оквире једне цивилизације. Исто је покушао да учини и Вук Караџић. У средњовековним литерарно-теолошким списима један централизован центар моћи је одређивао границе понуђеног (са)знања. У модерном времену то је немогуће јер је знање хипертрофирано и децентрирано, (што је очигледно већ на почетку века, код Џојса и Музила нарочито). Сходно томе, енциклопедијски се подухвати умножавају и мењају, јер више не постоји „*jedinstveni pogled na svet*” (Ерколино 2016: 130), на шта указује и тематски и наративни развој романа у XX веку.

У *Прољећима Ивана Галеба*, рецимо, текст је представљен као привидна целина, односно као репрезент једног искуства, док се у *Хазарском речнику* и *Пешичанику* намеће питање да ли је текст целина или илузија целине.

3.2. *Многострукост и илузорност подухвата*. Модел енциклопедијског, према Калвину, подразумева и покушај да се досегну сва сазнања, који је у самом почетку одређен као илузоран, и да се „обухвати све могуће”, али тај подухват „*ne uspeva da sebi nametne oblik i da dobije okvire i ostaje nedovršen*” (1989: 127). У том случају, недостатан је облик (односно текстуална форма) и сама је намера неостварива. Калвино одређује Флоберов *Бувар и Пекише најенциклопедијским* романом који је икада написан, управо због потребе главних јунака да допру до свих могућих сазнања и њихове немогућности да замишљено остваре. Према томе, енциклопедијски модел прозе се реализује кроз многострукост перспектива и потенцијалних веза остварених на идејном, мотивском и структурном нивоу текста, и у привидном приказу *многострукости* (Калвинов термин) знања, искустава и података која се сабирају, каткад и кроз приказивање самог поступка, односно сабирања тих информација (концепција *Кондуктера* из Кишовог романа *Башта, пепео*). Вишеструкост се указује и на плану поступка. *Пешичаник* садржи четири различита приповедна модуса, *Хазарски речник* три оквира једне приче одређене различитим (цивилизацијским и верским) филтером (псеудо)историјских извора. У *Употреби човека* каталози допуњују наравију децентрирану пред усудом великог наратива (Други светски рат, логорологија). Спискови сведоче и о унификавању јединки у ратним процесима, али и самом постојању човека у великом догађају, који опстаје, макар био минимално издвојен на списку, без обзира колико га историјски механизми дехуманизовали.

3.3. *Усуд модерне енциклопедије*. Пад великих наратива, као и недостатност оригиналне (антика, средњи век, мит) и секундарне (Дидроов и Даламберов подухват) енциклопедијске форме резултира стварањем читавог низа

недовршених и парцијалних енциклопедијских дела. „Što je svet složeniji, veći su naponi da se on reprezentuje i znanje neophodno za pokušaj sinteze” (Ерколино 2016: 130). А енциклопедијски књижевни текстови и даље настају, чак и у (пост)постмодернизму. Јасно је да се филозофска теорија постмодернизма почесто не самерава са сопственим књижевним поступцима и изабраним темама. Поступак модернизма не може да (у потпуности) релативизује изабране инстанце, као што је, рецимо, човек, најчешће то ни не покушава; док постмодернизам претпоставља да може сваку инстанцу да релативизује, што се не остварује ни концептуално, нити се реализује у пуној мери у самом постмодернистичком тексту. Увек постоји онај који пише, и онај који ће прочитати, али и поред тога, присутне су и теме које нису релативизоване и деструиране. Ако су пали сви наративи и европска етика и духовност, онда су фашизам, гулаг, холокауст и логори прихваћени и етички коректни цивилизацијски облици и достигнућа – а нису. Зато и остаје потреба да се пише о тим темама, јер, у крајњој инстанци, ни човек ни његово искуство никада нису у потпуности релативизовани, што управо човека утемељује као наднаротив који се може у застрашујућим размерама декомпоновати и деструирати, али никада у пуној мери. Човек је та инстанца, а не бог, нити свет, која омогућава писање и када су велики наративи урушени, па и када се обесмисле енциклопедије лудих и мудрих, јер ни вера ни знање модерном човеку више нису довољни. Постојање човека одређује потребу за знањем и искуством, као и за писањем дела, а посебно енциклопедијских подухвата у којима се чува нешто од човековог искуства. Дакле, човек је (над)поетички кумир енциклопедијске прозе – њиме се оправдава и призивање целине и писање дела са илузијом тоталитета.

4. Човек и памћење

4.1. *Енциклопедијски књижевни текст као облик сазнања, памћења и археолошка форма.* За Калвина је роман као енциклопедијски формат једна од могућности да се сачувају сазнања и искуства, при чему је очигледна потреба за наротивом који може обухватити одређени искуствени регистар. И у модернизму (рушење великих наратива, искуство рата, апокалиптички контекст, криза западне културе и духовности, искуство авангарде) и у постмодернизму (ентропија, хипертрофија података, немогућност замишљања тоталитета, свеопшта релативизација, бар на нивоу теоријске концепције, не само великих наратива већ и самог човека и његовог искуства, немогућност да човек овлада подацима, псеудоисторичност) постоји опасност да се заборава искуствени обзор човека. Модерне енциклопедијске форме настају управо не би ли се нешто од тог искуства сачувало. Разлика је у позицији човека и поетичком императиву: енциклопедија модернизма је нужно непотпуна, јер се не може сабрати тоталитет искуства, због немогућности једне наротивне свести то да учини, те се илузија тоталитета проналази у свести

човека и приказу једног времена, а каткад се и јасно одустаје од такве концепције (*Човек без својстава*, *Уликс*, *Дневник о Чарнојевићу*, *Људи говоре*).

У модернизму се енциклопедијски подухват урушава пред немогућношћу да се прикаже свет и искуство у свом тоталитету, и не постоји поетички прокламована самосвест о самом покушају да се досегне тоталитет, већ се тематизује сам човек и његово искуство, барем у фрагменту испољавања. У постмодернизму су непотпуност енциклопедијске форме и илузија тоталитета програмски нужни, јер човек сада више не осећа, већ поуздано зна да се тоталитет не може досегнути и то је поетичка чињеница. Постмодернизам се ипак тврдоглаво држи енциклопедијског концепта, упркос хипертрофији информација и података (*Објава броја 49* Томаса Пинчона, *Киша и хартија* Владимира Тасића), иако то делује „titanski pozamašno i suštinski pogrešivo” (Ерколино 2016: 128). Поетички императив се, као у поменутом два српска романа, активира при покушају да се искуство и знање сачувају пред претњом „хипотетичке катаклизме” (Исто: 136) и да се омогући реконструкција света, чиме енциклопедија унесених података оправдава археолошки поступак реконструкције. Разлика између две епохе је у поетичкој позицији: модернизам је условно наиван, будући да са сигурношћу не зна да ли може да очува искуство, а постмодернизам покушава да очува искуство, са освешћеним сазнањем да је то неизводиво, барем не у потпуности. Обе парадигме активирају потребу за памћењем: модернизам отворено, а постмодернизам, упркос теоријским одредницама, доследно. Што се тумачених романа тиче, Десничин роман одређујемо као модернистички роман, док за *Пешчаник*, *Употребу човека* и *Хазарски речник* сматрамо да су настали, са различитим степеном прожимања, на размеђи високог модернизма и постмодерне поетике, при чему Павићев роман предњачи због активације поступака и дијалектике потоње поетичке парадигме.

4.2. *Човек*. У модернистичкој прози, човек, као и његово искуство представљају поетички центрум (односно искуство човека још увек није подложно поетичкој потреби за релативизовањем; потребно је приказати човека и његово искуствени видокруг, као сведочење о овоме свету и човеку). Следствено томе, енциклопедијска тенденција се може и развити у тој мери: као илузорна намера да се сећања и искуства отргну од заборава (*Прољећа* *Ивана Галеба*), или да се искуство очува пред налетом апокалиптичног догађаја (*Употреба човека*). С друге стране, тотализам у постмодернизму се делимично откида од човековог искуства, јер се и та инстанца релативизује, бар на нивоу теоријског промишљања. Тежња за тоталитетом се може препознати у поступку, као у *Пешчанику*, роману који представља транзитивни тренутак Кишове поетике са високог модернизма на постмодерну парадигму. Мада, у поменутом роману, ипак претрајава идеја одбране од заборава, јер је, као поетички императив, очигледна потреба за писањем о потоку панонских Јевреја у Другом светском рату. С друге стране, енциклопедијски текст постмодернизма је и покушај одбране од хипертрофије података (*Киша и хартија*). Без обзира на то што се идеја енциклопедизма мења и постаје утопијска (јер ни у модернизму ни у постмодернизму не може бити остварена),

она и даље претрајава, као тежња инхерентна човеку и књижевности. Поново се сâм човек (и његова свест), као инстанца која се не да у потпуности релативизовати, може сматрати разлогом писања енциклопедијских подухвата, с тим да модернизам реинтегрише субјекта, односно, човека, а то чини и постмодернизам, тврдећи да је реинтеграција немогућа.

Модернизам је наратив о искуству, а постмодернизам је и прича о искуству и знање да искуство не може да се очува. Самим тим, другој парадигми је потребан поступак, који може омогућити да се очува искуство. Свест о томе да се искуство не може очувати у тоталитету, односно да је упитно може ли се уопште одржати, помера фокус ка поступку. Премда се искуство не исцрпљује у њему (иначе би књижевно дело било само игра форме), већ у могућностима које поступак пружа (четири различита модуса приповедања у *Пешчанику*, обгрљена закључним (псеудо)документом, разнородни (псеудо)извори у *Хазарском речнику* и структура речника). Форма се поставља као последња линија одбране пред забором – уз свест о илузорности енциклопедијских књижевних подухвата, који се ипак упорно пишу. Дакле, у постмодернизму се осамостаљује поступак и активира паралелно с искуством које наративна свест одређује вредним да се очува. Узајамност форме и садржаја је очигледна: без садржаја који треба да се очува не би било ни поетичке потребе да се изнађе dostatна форма, као што ни само искуство и сазнање које проистиче из тематског садржаја и регистра не би могло да опстане без одговарајуће форме.

5. Енциклопедијски модел прозе и српски роман друге половине XX века

Не можемо у овом раду опширно писати о изабраним романима које условно посматрамо као енциклопедијске подухвате, али можемо барем указати на неколико уочених појединости везаних за те романе. У Десничиним *Прољећима Ивана Галеба* представљен је један живот, од рођења, до симболичког краја (наратива о Ивану Галебу), симболичког новог почетка и одласка ка још једном *прољећу*. Наведени роман модернистичког проседеа, писан пре, а објављен по завршетку Другог светског рата, не представља, свакако, целокупни живот главног јунака. Успостављен је филтер који прераспоређује наративну грађу, а то је Галебова (нараторова) свест. Она из прошлости (али и садашњости) преузима одређена сећања, догађаје и емоције, по унутрашњем диктату свести главног лика романа. Појединац постаје репер према којем је одабрана грађа романа, а илузија тоталитета је очигледно присутна, јер се понуђени наратив обликује као коначна и непроменљива прича о једном животу.

Кишов *Пешчаник* потражује тоталитет у самом поступку. „Писмо Олги” представља синегдоху романа, сумирајући сегмент текста. У њега се уливају четири приповедна модуса, који представљају различите путеве ка целини,

док само писмо јесте место из којег се изводе. Четири модуса су одређена различитим протоком информација, које се прожимају, али су дефинисане другачијим поступком или намером наратора активираним у одређеном модусу. У *Пешчанику* се поставља питање како испричати живот појединца (породице), и једно (псеудо)историјско време, у којем је писмо, документ, последњи траг о човеку. Одговор је реконструкција документа кроз археолошки поступак (в. Делић 1997), како појединачне визууре, тако и искуства времена, колектива и догађаја. На тај начин је представљена илузија тоталитета приказаног искуства и света.

Употребу човека Александра Тишме не карактеришемо као енциклопедијски роман. Радије у том роману проналазимо одређене тенденције које га могу приближити енциклопедијској прози. Није тешко, на трагу Хане Арент, у овом роману видети утемељење једне од великих прича XX века, везану за Други светски рат, *логорологију* и *тоталитаризам*. Нису ове теме, свакако, приказане у тоталитету својих испољавања, што је и поетичка чињеница овог романа: не може се живот човека који је одређен неким од ратних механизма дехуманизације приказати као целина, зато што се над причу надноси усуд великог наратива, који одређује и радњу и свет дела. Потребно је приказати чиме се тај наратив утврђује, а једно историјско време, представљено у књижевном тексту, декомонује, што је заправо представљено судбином ликова. Стога је, барем када је о приказаним животима и слици света реч, потребан поступак који релативизује притисак великог наратива, као што је каталог којим су представљени оквири тог света и догађаји значајни за јунаке („Обиталишта”, „Вечерња издвајања” и други сегменти романа). У том поступку је сабрано изједначавање судбина – сви су једнаки пред усудом великог наратива у оквиру којег су (не сасвим потпуно) обезличени, али управо зато су неопходни подаци из каталога, ради разједначавања судбина у оквиру свеопште (зло)употребе тела, духа, односно човека. Каталогизи представљају илузорни покушај да се напишу искуства и догађаји представљеног света. Наратив се отима од усуда велике приче, а човек, дехуманизован до крајњих граница, ипак не нестаје са историјске позорнице.

Павићев *Хазарски речник* је прича колектива, као и псеудоисторијски наратив. У овом роману се илузија тоталитета објављује у поступку: сабрани су сви доступни извори о одређеној теми. Сама тема је непроучива (искуствени обзор Хазара и њихов псеудоисторијски ход) и недоступна сазнању, што је јасан миг постмодернистичком инсистирању на декомпоновању историјског наратива. Хазарско питање је идеална тема за енциклопедијски поступак: иако се тема отима проучавању, и суспендована је могућност да се у историју као велики наратив поверује, ипак се сумира цивилизацијско искуство и памћење једног колектива, кроз обликовање фрагмената њихове псеудоисторијске авантуре.

Дакле, о искуству које је представљено у сва четири романа (без обзира на оквири на које се обликовано искуство односи) није и не може бити написано све. Тоталитет није досегнут, али је кроз наравицу и манипулацију

поступком пружено довољно информација и података да би се илузија тоталитета искуства наслутила.

6. Завршна напомена

Енциклопедијски подухвати у виду књижевног текста постоје колико и сама књижевност: од митских парадигми, све до савремене књижевне продукције. Поставља се питање зашто се таква дела пишу и зашто је у раду представљена тенденција инхерентна књижевности (и људском духу). Да бисмо, барем унеколико, покушали прецизно да одговоримо на постављено питање, надовезаћемо се на Слотердијкову реченицу: „Istorije imaju smisla samo u istoriji pripovedanja istorije” (1988: 29). Слично је и са историјом књижевности, која није, за разлику од саме књижевности, инхерентна потреба човека. Књижевна енциклопедијска дела се и даље пишу, јер могу да понуде модерном човеку (читаоцу) искуство, у којем он може (поново) пронаћи веру или сазнање, или обоје. Ако је то, наравно, модерном човеку уопште и потребно.

ЛИТЕРАТУРА

- Библија: *Biblija ili Sveto pismo staroga i novoga zavjeta*, prev. Ђ. Daničić, V. Stefanović Karadžić, Beograd: Izdanje biblijskog društva.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша. Ка поетици Кишове прозе*, књ. 2, Београд: БИГЗ.
- Ерколино 2016: S. Erkolino, Enciklopedijski modus u modernističkoj i postmodernističkoj prozi, *Polja*, LXI/497, Novi Sad, 128–140.
- Kalvino 1989: I. Kalvino, *Američka predavanja*, Novi Sad: „Bratstvo–Jedinstvo”.
- Олах 2012: К. Олах, *Књига-Бог: (Постмодерна) духовност у „Хазарском речнику” Милорада Павића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петровић 2014: Р. Петровић, *Изложбе*, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”.
- Sloterdijk 1988: P. Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*, Novi Sad: „Bratstvo–Jedinstvo”.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике: четири есеја*, Нови Сад: Orpheus, Београд: Нолит.

Milomir M. Gavrilović

CHARACTERISTICS OF THE ENCYCLOPEDIA MODEL OF PROSE
AND THE POSSIBILITY OF ITS APPLICATION TO THE SERBIAN NOVEL
OF THE SECOND HALF OF XX CENTURY

(Summary)

This paper presents a theoretical model of encyclopedic prose (based on the research of N. Frye, I. Calvino and S. Ercolino), as well as the most important characteristics of the presented model of prose. The paper includes an analysis of several renowned novels of Serbian literature in the second half of the twentieth century: *The Springs of Ivan Galeb* (1957) by Vladan Desnica, *Hourglass* (1972) by Danilo Kiš, *The Use of Man* (1976) by Aleksandar Tišma, and *Dictionary of the Khazars* (1984) by Milorad Pavić, all of which are analyzed as encyclopedic types of modern prose.

Maria RITA LETO*
Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Chieti-Pescara

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

РЕЧИ И СЛИКЕ: ПОРОДИЧНА ПРИЧА У ГРАФИЧКОМ РОМАНУ *ОТАЏБИНА* НИНЕ БУЊЕВАЦ

Отаџбина Нине Буњевац уврштава се у рецентну, али већ консолидовану традицију која повезује стрип са књижевношћу, и то посебно са романом. Ова веза, наглашено присутна у самој дефиницији појма „Графички роман”, која је у употреби од 1978, није случајна с обзиром на то да је роман, као што тврди Бахтин, „једини жанр у настајању”. У тој новој форми приповедања, дефинисаној „девета уметност”, која је типично пост-модерна због хибридизације жанрова, повезивања високих и ниских уметничких форми, мешања речи и слика које су нераскидиво везане, омогућава се кретање у различитим временима, преплитање прошлих и садашњих догађаја. Графички роман Нине Буњевац је аутобиографско приповедање са сложеном временско-просторном структуром, у којој превазилажење индивидуалне трауме не може избећи истраживања како породичне тако и колективне историје: слике садашњости у стану у Торонту мешају се са сећањима из детињства, са биографијом оца, са историјом Југославије. Категорија *постмеморија* може бити корисна при анализи овог „текста са сликама” који, слично као и *Maus* Арта Спигелмана, настаје као покушај да се ауторка обрачуна са прошлошћу коју није директно проживела, али која је утицала на цео њен живот.

Кључне речи: графички роман, Нина Буњевац, аутобиографија, постмеморија, пост-модерна.

1.

У чланку значајног наслова, „Црноберзијанска ерзац-роба на књижевном тржишту”, објављеном 1946. године у новинама Централног комитета КПЈ *Борба*, Јован Поповић оптужује стрипове да су „коров у башти народне културе”, сматрајући их неком врстом отрова који је заглупљивао народ јер га је удаљавао „од аутентичне књижевности и уметности”. Поповићева критика, настала из идеологије нове Југославије, тек изашле из рата и на-

*mariarita.letto@unich.it

родноослободилачке борбе, стигматизује стрип као производ „модерне капиталистичке индустрије ’јавног мњења’ чија је колевка Америка, то јест земља ’немогућих могућности’ јурњава за зарадом, серијске производње и серијског живота, гуме за жвакање, бутлегерства, китнепинга, линча и криминалних филмова” (Поповић 1946). Међутим, он у исто време допушта могућност да се неки стрипови читају, као што су они познатог уметника Волта Дизнија, намењени деци, и показује да је ту у питању нешто друго. Поповић, наиме, критикује индустрију стрип-„литературе”, објављивање стрип-„књиге”, чиме је „медијум” стрип освојио простор „чисте” литературе и искварио је. Стрип читаоца чини лењим, јер он, навикавајући се на њега, тражи да оно што чита буде „сажето, скраћено, пикантно, такорећи као нек[а] зачињен[а] конзерв[а] интелектуалне хране” (Поповић 1946). Није случајно да је у тим годинама забрањен не само стрип *Три угурсуза за време окупације* Милорада Добрића због политичких разлога¹ него и стриповани романи *Поштарева кћи* Александра С. Пушкина и *Васкрсење* Лава Н. Толстоја, „јер ове ’стрип-књиге’ штетно делују на нашу омладину” (Зупан, 2004). У свом чланку Поповић изражава став према стриповима са којим су се тада (а делимично и сада!) слагали многи, не само у социјалистичкој Југославији.

Настали као производ за одрасле читаоце, стрипови су потом постали намењени деци и младима, тако да су одмах изазвали реакцију педагога, који су их чак окривили за пораст насиља код омладине.² Данас се за стрипове, премда још увек нису признати као девета уметност, ситуација значајно променила. С једне стране успех постструктуралистичких теорија и студија културе (*Cultural Studies*) срушио је традиционалну хијерархију уметничких жанрова и поделу на високу и ниску културу, радикално доводећи у питање мерила и механизме конструкције канона, а с друге стране је стрип у свом развоју прешао из једног хибридног облика у сопствену форму са јасно одређеним обрисима. Познат је Аутколтов цртеж у коме змија поједе пса и постане крокодил,³ а таква драстична промена вреди и у овом случају: стрип се родио тако што је цртеж прогутао дидаскалије, које нису нестале, него су се претвориле у облачиће са речима (Рестаино 2004: 8–9). Стрип, који је настао као обједињавање ликовног и вербалног кода, не ограничава се, дакле, на њихову једноставну јукстапозицију, него постаје нешто друго, постаје нови медијум. Речи не помажу слици, нити слика речима, него, као што

¹ Према критичару, тај стрип „омаловажава и вређа крваву борбу наших народа против фашистичких разбојника” (Зупан 2004).

² Након Другог светског рата почела је и у Сједињеним државама кампања против стрипова, који су чак били јавно спаљивани. Године 1954. психијатар Фредерик Вертам издаје књигу *The Seduction of the Innocent* у којој оптужује стрипове за све могуће девијације у понашању деце. Атмосфера је била тако неповољна да је исте године довела до оснивања *Comics Code Authority*, што је конкретно значило увођење надзора и цензуре на америчком тржишту.

³ Занимљиво је да ову најподеснију метафору за појаву стрипова (*Origin of the Species, or the Evolution of the Crocodile Explained*), објављену у Пулицеровим новинама *New York World* 1896. године, сликао баш Ричард Фенелон Аутколт, уметник којег многи сматрају аутором првог модерног стрипа (*Жути деран*). Према другима, постанак стрипа сеже још даље, у годину 1833, кад је Швајцарац Родолф Тепфер објавио своје цртеже са речима, које, међутим, још нису биле у облачићима, него на дну слика.

се претходно десило с филмом, они заједно стварају свој сопствени језички код. А овај нови код, захваљујући сталном процесу ремедијације (уп. Болтер, Грузин, 1999), који користи не само сликарство и књижевност него и фотографију и филм, развија се и преобликује и даље (стрипови који постају филмови, телевизијске серије, или чак мјузикл, итд.).

Велика промена догодила се шездесетих година прошлог столећа, кад су почели излазити албуми стрипова за одрасле, у почетку названи независни стрипови (*Independent Comics*), алтернативни стрипови (*Alternative Comics*), андерграунд романи (*Underground Novels*), а од 1978. године и графички роман, када је Вил Ајснер на корице свог дела *Уговор с Богом* ставио овај термин⁴. Графички роман је назив који се данас највише употребљава, премда га оспоравају баш два аутора који су осамдесетих година много допринели његовом успеху: Арт Шпигелман и Алан Мур⁵. Како је могуће утврдити да су сви графички романи стрипови, али не и да су сви стрипови графички романи (Брандици 2013: 16)? Није једноставно дефинисати овај нови жанр, па је то и даље предмет расправе. Неколико формалних обележја разликује их од обичних стрипова: објављују их престижне издавачке куће које нису специјализоване за стрипове, комерцијализују их као „књиге”, продају се у обичним књижарама, а не у специјализованим продавницама, не излазе у наставцима, него свака књига садржи целу, комплетну причу, често и врло дугачку, за чије је писање, за разлику од стрипова који излазе као серијске публикације, можда било потребно доста времена.

Међутим, највећа разлика односи се на појам аутора и ауторства: графички роман није производ уметничке радионице где ради више уметника, него је дело једног аутора неоптерећеног упутствима издавачке куће или потребама серије, чија обележја читалац одмах препознаје. Графички роман, термин који се, нипошто случајно, често замењује термином „ауторски стрип”, обликује се унутар медијума стрип, као медијум уско везан за књижевност, чији је однос с књижевношћу општепризнат⁶.

Парадоксално, али управо кад је стрип покушавао да се афирмише као самосталан жанр, наглашавајући своју књижевну природу, откривено је нешто што би се могло сматрати несавршеном еволуцијом крокодила. Данас, наиме, кад постоји велика научна библиографија о стриповима и кад их више није могуће сматрати, као што је то урадио Поповић, поквареним облицима књижевности, издавачке куће и даље упорно дефинишу графичким романима и стрипове који немају за то потребна обележја, јер се њихова веза с књижевношћу очигледно схвата као додатна вредност.

⁴ Графичким се романом већ може сматрати *Балада о сланом мору*, коју је Хуго Прат издао године 1967. и за коју је написао да се ради о „књижевности у стрипу”.

⁵ Алан Мур, аутор стрипа *Надзирачи* иронично је изјавио да је графички роман назив за „скупи стрип” (Бајтенс, Фреј 2015: 2).

⁶ Године 1992. Арт Шпигелман је добио за *Мауса* специјалну Пулицерову награду, године 2001. Крису Вару додељена је престижна књижевна награда *Гардијана* за *Цими Кориган, најнаметније дете на свету*, док је 2006. године графички роман *Кућа забаве* Алисон Бекдел био у најужем избору за National Book Critics Circle Award.

Међутим, премда је „оплемењивање” стрипова преко књижевности корисно за тржиште, однос стрип – књижевност није тако једноставан, јер се не ради о наметању облика романа стрипу, ни о простом присвајању стрипа од стране књижевности, „напротив, то је [...] ослобађање [романа] од свега условног, замрлог, неприродног и беживотног, што кочи њихов развој” (Бахтин 1989: 473). Романирање стрипова, цитирајући Бахтинове речи, значи да „[romani] postaju slobodniji i izražajniји, njihov jezik obnavlja se na račun vanknjiževne govorne raznolikosti i na račun 'romanesknih' slojeva književnog jezika” (Исто: 439). Роман, жанр који је најтеже одредити, „po prirodi nije kanonski. On je čista plastičnost. On je жанр који већно трага, већно истражује само себе i preispituje svoje nastale oblike” (Исто: 473). Пошто је он „jedini жанр који nastaje i još nije завршен” (Исто: 435), у стању је да се стално обнавља и да преузима нове облике. У случају графичког романа, уношењем језика слика у његов простор, настао је нови жанр који је истовремено и медијум, с обзиром на то да користи средства масовне комуникације.

2.

Хибридизацијом романа и стрипа, то јест књижевности као уметности времена и сликарства као уметности простора (Кариер 2000: 62), рођен је нови медијум, наизглед једноставан, а у ствари веома сложен и рафинисан, у стању да време покаже просторно (Силверблат 2007: 133). Графички роман данас заузима истакнут положај у културном миљеу, те ужива велики успех и истовремено све већи углед међу бројном публиком. Као икона постмодернитета (Смолдерен 2006: 16), графички роман се увелике развијао нарочито у последњих двадесет година, а неки су графички романи (*Маус*, *Персеполис*, *Дими Кориган* и др.) преузели функцију прототипа и посматрају се као класици. Опште је познато да је графички роман постао привилеговано средство израза етничких и родних мањина, те да је аутобиографија веома негован жанр, заједно с биографијом, репортажом, повесним успоменама. У историји развоја графичког романа важну прекретницу бројних импликација које је његово објављивање проузроковало представља Шпигелманов *Маус*. Једна од њих је и могућност да се о холокаусту приповеда у стрипу у коме су Јевреји приказани као мишеви, Немци као мачке, Пољаци као свиње, а Американци као пси. *Маус* настаје из потребе уметника да истражи животну причу родитеља који су преживели страхоте Аушвица и да у исто време разуме колико је родитељска прошлост утицала на његов властити живот, у компликованом односу који спаја памћење и формирање идентитета.

Траг *Мауса* следи и графички роман Нине Буњевац, *Отаџбина* који је, објављен у Великој Британији и Канади 2014. године⁷ и приказан у *Гардијану* и *Њујорк тајмсу*, после чега је одмах доживео велики успех и ушао на *Њујорк*

⁷ Исте те, 2014. године, објављен је и у хрватском преводу под насловом *Земља оца*, док је српско издање изашло 2015. Дело је до сада преведено и на немачки, француски, шпански и чешки.

тајмсов списак најпродаванијих стрипова за ту годину. Пореклом из Србије, рођена у Канади 1973. године, Нина Буњевац је од своје друге до шеснаесте године живела у Србији (у Земуну, а потом у Нишу), после чега се вратила у Торонто, где и сада живи. Објавила је стрипове у различитим европским и северноамеричким часописима. Њен албум *Хладна као лед*, који обухвата стрип-приче „Пружа се прилика”, „Горке сузе Зорке Петровић”, „Последња молба”, „Права ствар” и „Август, 1976” (на овој последњој причи темељи се *Отаџбина*) изашао је у Београду 2011, а наредне године у Канади⁸.

У само наизглед једноставном, скоро детињастом стилу, *Отаџбина*, међутим, приповеда веома сложену причу у којој се прошлост меша са садашњошћу, индивидуална судбина са колективном, аутобиографија са биографијом. Сам наслов је симболичан и вишезначан: Отаџбина је земља отаца где се ауторкини преци, који су емигрирали у Америку или Канаду, више пута враћају; *Отаџбина* има везе и с оцем, одсутним у ауторкином животу, али главним ликом у причи; *Отаџбина* је такође назив терористичке организације чије је отац био члан⁹. Радња се концентрише око оца, политичког емигранта, који у Канади напада југословенска представништва и хрватске емигрантске центре. Кад сумња постане сазнање, и кад схвати да не може више живети у страху, мајка одлучи да побегне од мужа и да се с децом из Канаде пресели у Југославију. Под изговором да давно није видела родитеље, планира пут, али муж јој не дозвољава да поведе сина, који тако остаје у Канади. Након две године у Земун, где ауторка с мајком и сестром живи у бабином и дедином стану, долази вест да је отац Петар, с још двојицом људи, погинуо у експлозији у гаражи док су, наводно, састављали бомбу.

Стрип-прича се састоји од два дела. Први део, „План Б”, креће се између стана у Торонту 2012. године, куће у Веланду у којој је породица живела у Канади и стана деда и бабе у Земуну и обухвата временски период од отприлике четрдесет година ауторкинога живота. Други део, „У егзилу”, задире још даље у време покушавајући да реконструише Петрову прошлост, почевши од прадеде и прабабе који су и сами неко време, на прелазу између XIX и XX века, живели у Америци. Ова је породична прича уско повезана с великом Историјом, коју ауторка, обраћајући се и западном, северноамеричком читаоцу, излаже у општим цртама, полазећи чак од доласка Словена на Балкан и снабдевши текст географским мапама. Док се у првом делу стално смењују ауторкина садашњост у Торонту (2012) и прошлост у маминој причи или у цртежима фотографија¹⁰, цели други део смешта се у прошлост, премда с историјским дигресијама, а његова нит водила је очева биографија с којом се ауторка суочава с намером да објасни „како погрешне идеологије и деструктивна политика утичу на фамилије тих људи” (Мирковић 2015).

⁸ Канадско издање, *Heartless*, освојило је престижну канадску награду (The Dough Wright Award).

⁹ Српски ослободилачки покрет „Отаџбина” (СОПО), основан у Паризу 1965. и активан нарочито у Северној Америци. Ауторкин отац се упознао са Николом Кавајом, једним од оснивача ове терористичке десничарске организације, још у сабирном логору у Аустрији док је чекао дозволу за улазак у Канаду.

¹⁰ О употреби фотографија у књигама или графичким романима уп. Херш 1997.

Реконструкција очеве животне приче значи, наиме, и реконструкцију ауторкине биографије, јер се очева прошлост снажно одражава на њу на више планова, као што сведоче слике које истичу њихову велику физичку сличност. Уз то је, попут оца и предака, и ауторка разапета између два света, а њен се егзил, кроз метафору слика птица на почетку и на крају графичког романа, приказује као понављање породичних егзила. У ћутању које обавија драматичне догађаје из прошлости, њен живот тече кроз две различите стварности које никаква нарација не може да споји.

Као за Шпигелмана и за такозвану „другу генерацију” или „генерацију после” холокауста, тако се и у овом случају може говорити о постмеморији¹¹ схваћеној „као *структура* интер- и transgenerацијског преноса трауматичних sazнања и доживљаја” (Херш 2011: 151), о чему Херш пише:

[П]остмеморија се разликује од меморије по генерацијској удаљености и од саме историје по дубокој личној повезаности. Постмеморија је моћна, веома лична форма меморије, јер је њена веза са сопственим објектом и сопственим пореклом посредована преко креације и маштовитог ангажовања, а не преко сећања. Тиме не желим казати да меморија није посредована, него да је директније везана с прошлошћу. Постмеморија карактерише искуство особа које су одрасле изложене утицају нарација које претходе њиховом рођењу, чије су личне приповести морале бити измештане пред онима које су доживеле претходне генерације и које су настале из трауматичних догађаја, које није могуће ни разумети ни реконструисати (Херш 1997: 22, прев. М.Р.Л.).

Буњевац се суочила са одсутношћу сећања трауме коју је наследила, а да би је могла разрадити, морала је да истражује и реконструиса сећање на догађаје којима није директно присуствовала, а који су процесом преношења ушли у њен живот. Зато јој је требало, како је изјавила у једном интервјуу,¹² преко тридесет пет година да би сложила неку врсту слагалице и спојила комаде њој непознате прошлости која је толико утицала на њен живот. Да би је реконструисала, употребила је све што је могло да буде корисно: реченице које је као дете узгред чула; фотографије, које пресртава у *Отаџбини* за оне године у којима „нема шта да се каже” (Буњевац 2015: 42); исечак из новина са вешћу о смрти оца у експлозији. Али, она пре свега истражује директно преношење сећања: с мајке на ћерку.

У првим сликама, у стану у Торонту ауторка-ћерка показује мајци фотографију скинуту са сателитских снимака њихове бивше куће у Веланду, али је мајка не препознаје, као да не жели да је препозна. Ћерка, коју је раније страшно нервирала мајчина неспособност да упамти важне ствари, сада, као одрасла жена разуме колико је „селективно памћење било важно за њен опстанак” (Буњевац 2015: 11). Ипак, она инсистира на томе да сећања извуче из заборавља, пружајући прилику за одушак мајци, жени која је живела стешњена између строге и препотентне мајке (партизанке, зетовог љутог непријатеља) и, највероватније, поремећеног мужа. А слично вреди и за Нину: и она је расла „у процепу између наслеђа очевог српског национализма и социјализма у

¹¹ Хершин појам је *Post-memory* преведен и као постсећање и постпамћење.

¹² Реч је о интервјуу који је Буњевац дала за познату емисију канадског радија 7. октобра 2014: <http://ninabunjevaca.com/the-current-with-anna-maria-tremonti/>

којем су је одгојиле мајка и бака” (Мирковић 2015). Спајање слике и сведочанства омогућава јој конструкцију сопствене нарације на више нивоа, а у њој се смењује више прича: она о прошлости, она садашња о односу мајке и ћерке, она о развоју трауме и њеној метафоризацији. Управо медијум стрипа у својој сликовитост и непосредност олакшавају приказ одсутног сећања, то јест нечега што меморија не може ни да памти ни да визуализује.

Као што је типично за стрипове, наратор се изражава у дидаскалијама изнад или испод слика, док ликови говоре у облачићима. Али, приповест се наставља и на страницама без речи: на пример леп почетни *mise en abyme*, у којем Нина приказује себе док црта птице у гнезду, или мајчино лице које изражава сву, годинама нагомилану патњу, или драматичне слике на крају, када тетка Мара сазна за Петрову смрт и тоне у црну рупу. Што више ауторка покушава бити емотивно неутрална као наратор (Мирковић 2015)¹³, утолико је њена прича моћнија и успешно збацује са себе вео сажалјивих лажи и прећутаних детаља, враћајући меморији њену способност да излечи трауму.

Као што психогенеалогичка – техника психолошке анализе која у последње време постаје све популарнија¹⁴ – креће од претпоставке да се трауме и патологије преносе с једне генерације на другу и да су индивидуални симптоми често, у ствари, наследство предака, а да исто тако ни индивидуални живот никада није потпуно одвојен, него га треба уврстити у породични контекст и у контекст живота претходних генерација. Зато је у књижевности граница између аутобиографије и биографије све нејаснија, јер се лична прича интерпретира као производ онога што је постојало и пре нашег рођења. Пол Џон Икин је приметио да су током последњих година, одражавајући околност наших релационих идентитета, аутобиографије постајале све више биографске, укључујући у наше животе оне људе – родитеље, браћу, пријатеље, менторе – који су нас пресудно обликовали (Икин 2004: 9). Али, као што тврди Сузан Кечум Глас у вези са Шпигелмановим *Маусом*, и у случају *Отаџбине* десило се заправо обрнуто, односно, приповедајући очеву прошлост Буњевац исписује причу о својој садашњости: другим речима, сведочење постаје завештање, пошто сведок постаје онај о којем се сведочи (Кечум Глас 2006: 4). У овом смислу, *Отаџбина* је истовремено и биографија и аутобиографија. С једне стране, ово је дело веома модерно имајући у виду жанровску хибридизацију мешања масовне (стрип) и високе културе (роман), употребу типичних елемената постмодернизма (мењање контекста, временске осцилације, нелинеарна, полифонијска прича, у којој разне егзистенције губе форму и

¹³ У већ цитираном интервјуу за канадски радио, Буњевац понавља да је могла причати о оцу, јер за њега није била емотивно везана, пошто га се уопште не сећа. Можда је баш зато написала текст на енглеском (*Отаџбину* је на српски превела Оља Петровић), јер је то стратегија коју следе трансјезички писци: они пишу на другом, касније наученом језику да би боље држали под контролом смисао онога о чему пишу избегавајући емотивне интерференције.

¹⁴ Психогенеалогички приступ састоји се у анализи „породичног несвесног” и у конструкцији породичног стабла, такозваног „геносоциограма” са циљем да се пацијент ослободи терета наслеђене прошлости. Један од најважнијих радова о психогенеалогичкој написала је године 1993. француска психоаналитичарка Ан Анселин-Шуценбергер, која се сматра и оснивачицом те методе.

међусобно се преплећу). С друге стране, као аутобиографија, оно обједињује популарни северноамерички (а, рекла бих, и глобални) наративни модус, као што је графички роман, и најстарију, најоригиналнију и још живу традицију српске аутобиографије.

ЛИТЕРАТУРА

- Анселин Шуценбергер 1993: Anne Ancelin Schützenberger, *Aie, mes aïeux!*, Paris: Desclée de Brouwer.
- Баетенс, Фрај 2015: J. Baetens, H. Frey (ed.), *Graphic Novel: an introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Болтер, Грузин 1999: J. David Bolter, R. Grusin (ed.), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, London: The MIT Press.
- Брандици 2013: E. Brandigi, *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze: Firenze University Press.
- Буњевац 2011: N. Bunjevac, *Hladna kao led*, Beograd: Omnibus.
- Буњевац 2014: N. Bunjevac, *Fatherland, A Family History*, London: Jonathan Cape.
- Буњевац 2015: Н. Буњевац, *Отаџбина*, Београд: Moro, System Comics.
- Икин 2004: P. J. Eakin, *The Ethics of Life Writing*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Кариер 2000: D. Carrier, *The Aesthetic of Comics*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Кетчум Глас 2006: S. Ketchum Glass, Witnessing the Witness: Narrative slippage in Art Spiegelman's *Maus*, *Life Writing*, 3:2, 3–24.
- Рестиано 2004: F. Restiano, *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, Torino: UTET.
- Силверблат 2007: M. Silverblatt, The cultural Relief of Art Spiegelman, a Conversation with Michael Silverblatt, у: Joseph Witek (ed.), *Art Spiegelman: Conversations*, Jackson: University Press of Mississippi, 126–135.
- Смолдерен 2006: T. Smolderen, Graphic Novel/Roman Graphique: la construction d'un nouveau genre littéraire. Littérature et bande dessinée, *9ème Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée*, 12. janvier 11–18.
- Херш 1997: M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Херш 2001: M. Hirsch, Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1), 5–37.
- Херш 2011: М. Herš, Generacija postsećanja, *Polja*, 54/469 (maj–jun), 149–168.

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

- Зупан 2004: З. Зупан, „Ослобођење и цензура”, *Време*, бр. 718, 7. октобар, доступно на: <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=392855> 20.08.2016.
- Мирковић 2015: М. Мирковић, „Бивша земља у слици и речи”, *Вечерње новости online*, 8. новембар 2015. <http://www.novosti.rs/> 20.08.2016
- Поповић 1946: Ј. Поповић, „Црноберзијанска ерзац-роба на књижевном тржишту”, *Борба*, 5. јануар, доступно на <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11625> 20.08.2016

Maria Rita Leto

PAROLE E IMMAGINI: LA STORIA DI UNA FAMIGLIA NEL GRAPHIC NOVEL *PATRIA* DI NINA BUNJEVAC

(Rezime)

Patria di Nina Bunjevac si inserisce in un ormai consolidato, seppure recente, filone che collega il fumetto alla letteratura e in particolare al romanzo. Questo legame, già evidenziato dalla definizione di Graphic Novel – in uso dal 1978 – non è casuale, poiché il romanzo è, come sostiene Bachtin, “l’unico genere letterario in divenire”. In questa nuova forma di narrazione, definita la nona arte, tipicamente postmoderna per la sua capacità di ibridare generi diversi, di mischiare il colto al popolare, la commistione di immagini e parole, che si completano a vicenda, permette ancora di più di spaziare in tempi diversi, intrecciando storie passate e presenti. Il romanzo grafico di Nina Bunjevac presenta una narrazione autobiografica dalla struttura tempo-spaziale complessa, nella quale il superamento del trauma individuale è imprescindibile dalla storia familiare e collettiva: al presente, in un appartamento di Toronto, si intrecciano i ricordi dell’infanzia, la biografia del padre, la storia della Jugoslavia. La categoria postmemoria può essere utile nell’analizzare “questo testo con immagini” che, analogamente a *Maus* di Art Spiegelmann, appare come un tentativo di comprendere e di fare i conti anche con quel passato che l’autrice non ha vissuto direttamente, ma che le ha condizionato l’intera vita.

Варвара Б. ХЛЕБНИКОВА*
Московски државни универзитет Ломоносов

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ПУТОПИСНЕ И НОВИНАРСКЕ БЕЛЕШКЕ П. А. РОВИНСКОГ О СРБИЈИ

У овом реферату ће бити речи о путописним есејима познатог руског слависте Павла Аполоновича Ровинског, који је у периоду од 1868. до 1869. године као новинар радио у Кнежевини Србији. Чланци Ровинског, објављени у познатим руским новинама и часописима, испуњени су драгоценом историјском и етнографском информацијом о животу српског народа у другој половини XIX века. Ови подаци могу бити веома интересантни српским стручњацима.

Кључне речи: Павле Ровински, Кнежевина Србија, путописни есеји, историја и етнографија српског народа.

Павле Аполонович Ровински (1831–1916) је оставио значајан траг у руској славистици. Десетине писама, стотине научних чланака и вишетома монографија о Црној Гори постали су својеврсни споменик његовом вишегодишњем научноистраживачком раду на изучавању Јужних Словена. Више од четврт века П. А. Ровински проводи на Балкану. Биографија овог слависте била би добар сиже за неки авантуристички роман. Сиромашни племић из Саратовске губерније, студент Казанског универзитета, даљи рођак познатог књижевног критичара и револуционара Николаја Гавриловича Чернишевског, Ровински започиње свој друштвени рад активним учешћем у револуционарној организацији „Земља и слобода”. Након њеног уништења, почиње да се бави научним радом и новинарством. Много путује по свету, а шездесетих година XIX века проучава историју и јавни живот Чеха у Аустроугарској и Словена на Балканском полуострву. Затим одлази у Сибир где проводи истраживања у области историје, етнографије и географије. Стигао је до Монголије и написао низ сјајних есеја о тим, за Европљане скоро непознатим крајевима. Након тога, са ентузијазмом почиње да се бави педагошком делатношћу, и постаје директор специјалне образовне установе – земљорадничке

* ic-culture@ffl.msu.ru

колоније за малолетне делинквенте. Његове иноваторске методе васпитавања проблематичне омладине добиле су највише оцене од савременика, као на пример од Ф. М. Достојевског. У другој половини седамдесетих година XIX века, када је на Балкану завладала политичка криза, П. А. Ровински није могао остати по страни. У јулу 1878. године, као дописник популарних новина *Ново време*, прво путује у Аустрију, затим у Србију и најзад стиже до Босне и Херцеговине, редовно извештавајући руске читаоце о томе како се одвија аустроугарска окупација словенских крајева. Руски слависта је у Сарајеву провео пет месеци, где се налазио под непрестаном контролом аустријске полиције. На крају су аустријске власти без дугих објашњења протерале новинара са својих нових територија. Био је депортован на границу са Црном Гором. Тамо учествује у последњим војним операцијама Црногорске народне војске у борби против Турака. Након тога, на дуже време остаје у Кнежевини, постаје њен највернији пријатељ, помоћник и „хроничар”. Једна од улица старог Цетиња данас носи име П. А. Ровинског.

Желели бисмо да у овом реферату размотримо садржај и уметничку вредност радова које је П. А. Ровински написао о Србији током и након путовања 1868–1869. године. Надамо се да ћемо привући пажњу стручњака-филолога, који би можда сматрали вредним превести радове овог слависте на српски језик и тако упознали читалачку публику с оним што је пре више од сто година било написано о Србији. Године 1868. Ровински стиже у Кнежевину као дописник листа *Петербуришке ведомости* (*СПб ведомости*). Уредник тих руских либералних новина В. Ф. Корш је био убеђен да ће на Балкану сваког тренутка избити нови рат са Турцима. Зато је редакција сматрала да ће јој ускоро затребати стручни сарадник. Тако је слависта добио акредитацију у Београду и његов службени пут је трајао од фебруара 1868. до јесени 1869. године. Корш је погрешно само у једном – није се догодила спољашња, већ унутрашња катаклизма, позната као „топчидерска катастрофа” (убиство кнеза Михаила Обреновића, које су извршиле присталице Карађорђевића 29. маја 1868. године у Топчидерском парку, надамак Београда).

П. А. Ровински је 12. (24) марта 1868. године, објавио свој први есеј „Од Петрограда до Београда”.¹ До октобра 1868. године у *Петербуришким ведомостима* је било објављено преко двадесет бележака и писама о политичком животу Кнежевине. Током 1869. године новине штампају још осам чланака П. А. Ровинског. Али, слависта је био врло незадовољан већином публикација. У писму пријатељу и колеги А. Н. Пипину пише да редакција самоволно скрађује његове текстове и много тога не штампа. На пример, у новембру 1868. године Ровински се жали Пипину да новине нису у потпуности објавиле репортажу о суђењу убицама кнеза Михајла, и моли га да му помогне да објави чланак о Омладини.² На крају је ипак морао да прекине сарадњу са листом. То је Ровински објаснио у писму Пипину овако: „Хтео бих да будем уверен да, осим зараде, доносим још неку корист људском

¹ *СПб ведомости*. 23. марта 1868. по старом календару.

² Оддел рукописа Российской национальной библиотеки СПб (даље ОР РНБ). Фонд 621. Дело 722. Л.7.

роду. Свако ко има бар мало самопоштовања, гледа тако на свој труд, значи, и ја имам право да своје дописе сматрам корисним за друштво”.³ Научник је покушао да сарађује са другим либералним новинама *Глас*, чији је издавач био А. А. Крајевски, али поново без успеха. У писму, послатом 18. јануара 1869. године, Ровински ступа у полемику са Крајевским: „Ви желите да добијате краће извештаје, али чешће”. Сматрајући да такав приступ није правилан, слависта је инсистирао на томе да је пуно важније анализирати ток догађаја и упознавати читаоце са чињеницама и околностима које дају материјал за дубока размишљања: „Оне могу имати огроман значај. По мом мишљењу, задатак дописника се састоји у томе да запажа и изучава такве појаве”. Слависта је сматрао да новинар не сме да жури и да је дужан да проверава информацију. Јурњава за сажетошћу само означава „жртвовање суштине”.⁴ Нажалост, научнику није пошло за руком да убеди издаваче да је у праву, он прекида сарадњу са новинама, и посвећује се научном раду и просветитељству. С тим циљем је 1868–69. године П. А. Ровински радио у Музеју Београда, путовао и обишао пешице оживљена и забачена места Кнежевине, активно се упознавао са људима из разних социјалних и етничких група. У писму свом учитељу, професору Казанског универзитета В. И. Григоровичу, Ровински саопштава да изучава „свакидашњицу Словена кроз призму њиховог савременог живота, њихове историје и књижевности, преко рукописа и других споменика старине.”⁵ Резултат тога је серија путописних есеја о Србији, написаних и објављених у солидним руским друштвено-политичким и књижевним часописима (в. Ровински 1868, 1870а, 1870б, 1875а, 1875б, 1876). За разлику од новинске кореспонденције, ови текстови су до нас стигли онакви како их је сам аутор написао: самобитни, нису исправљени руком уредника нити скраћени ради уредничког одбора, нису „очишћени” из политичких разлога. Чланци не само што су препуни информације која је новинарима изгледала небитном него су и емоционални, лирски надахнути и са доста поређења. Мешавина научног, публицистичког и књижевног стила, постала је главна вредност радова овог руског путописца.

Ако генерализујемо садржај путописних есеја, може се рећи да основно место у њима заузима неколико тема. Прво, то је природа Србије, шуме, планине, реке које су приказане научнички детаљно и у исто време са правим одушевљењем, понекад чак са усхићењем. Узмимо, на пример, опис реке Саве у пролеће:

Ту и тамо је земља, тек што се појавила испод воде, већ успела да се покрије јарким свежим зеленилом или сасвим, као снегом, прекрије белом мишјакињом [...] Над нама круже бели галебови; а обалом безбрижно тумара чапља, гостећи се у плићакү разним воденим посланицама [...]. Какав је само биљни свет на адама?! Оне су кроз зарасле у хрст, чија је тамна крошња, као увојцима, украшена светлим зеленилом дивљег грождја, а његова унутрашњост, на једно два хвата висине, окупана у јарко-пурпурну боју дивље руже, која га је, пробијајући се ка светлости кроз шикару његових грана и тамног лишћа,

³ ОР РНБ. Ф.621. Д.722. Л.5, превод аутора.

⁴ ОР РНБ. Ф.391. Д. 666. Л.1, превод аутора.

⁵ ОР РНБ. Ф. Григоровича. Картон 4. Д.117. Л.4, превод аутора.

обасула својим цветовима. На ливади је трава више колена, и са њеног разнобојног тепиха се с времена на време шири пријатан мирис (Ровински 1875а: 19, превод аутора).

Тако бисмо желели да тај, пробуђени после зиме и процветали пејзаж, упоредимо са Србијом која се препорађала након неколико векова угњетавања. Још један пример, како је природу Кнежевине видео видео П. А. Ровински:

Планине у Србији су углавном покривене шумом и ретко где су то голе стене [...] ретко где прелазе у предео под црногорцом. У шумама Србије је најраспрострањенији храст, а у брдима свуда расте претежно једна врста храста, који се на српском зове „цер“ (*quercus cerris*). То је једна од најлепших врста европског храста: има равно стабло, које постепено достиже до танког, шиљастог врха; гране су му танке, дугачке; кора му је сва у дубоким уздужним пукотинама кроз које се назире црвенкасто тело; лист му је мали и не са толико дубоким изрезима; жирови су му далеко крупнији него код других врста, и расту у гомили, до пет комада у једном гнезду које је споља длакаво и бодљикаво; цер садржи много смоле, па га зато и сматрају добрим грађевинским и одличним огревним материјалом; а његовим жировима, пре свега, тове свиње, које су један од главних извора богатства Србије (Ровински 1875б: 700, превод аутора).

Задивљујуће је како је аутор у једној реченици могао да да читаоцу тако много информација. То су и карактеристике српског пејзажа, и подаци о преовлађујућим врстама дрвећа, и приповедање о томе каква је улога дрвета у привреди Срба. Притом је натуралистички опис храстова, неприметно за читаоца, прелазео у поетски, пун дивљења савршенству и лепоти дрвета које тако улепшава људски живот. Описи пејзажа у есејима П. А. Ровинског представљали су успешан књижевни поступак. Они су оживели научни текст, приближили га уметничком стилу, и пренели читаоца у расположење и емотивно стање самог аутора. Није сваком путнику који је водио путописне белешке полазило за руком да у својим делима тако префињено уједини научна и лирска размишљања.

Друга тема, о којој је П. А. Ровински детаљно писао у својим чланцима, јесу српски градови и села. Нису то само места која би, пошто их је већ посетио, савестан путописац требало да опише са историјске и етнографске тачке гледишта. Шабац, Лозница, Ужице, Пожега и други градићи и насеља, на страницама есеја живе пуним животом, расту и модернизују се, попримају европски изглед, али притом не губе свој древни антички и османлијски колорит. Централно место у есејима је посвећено Београду – граду са својим карактером, посебним ритмом живота, усмереном у будућност, граду који се динамично развија и постаје све лепши из дана у дан. Слависта је саопштавао читаоцима да је статистика насељавања српске престонице веома оптимистична, да се град брзо гради, зидају се двоспратне и троспратне камене куће, буквално преко ноћи мења свој источњачки изглед ка западњачком. С једне стране, нови Београд је подсећао писца на многе, пријатне и удобне за живот аустроугарске провинцијске градиће. С друге стране, научник је истицао да политички и административни центар Кнежевине није изгубио свој непоновљив национални колорит. Стари турски квартави остали су верни вековном османлијском начину живота, дочекујући путника „лабиринтом

уских вијугавих улица на које излазе само високе ограде”. Источњачке тезге и занатске радње, по мишљењу П. А. Ровинског, изграђене су исто онако, као што су их описивали путописци још у XVII веку (Ровински 1870а: 548–550, превод аутора). Насупрот њима, нови српски делови града јако су се истицали тежњом за удобношћу и комфором. Упоредо са пољем покрај Калемегданске тврђаве, које је зарасло у траву, појавио се тек засађени парк и недавно изграђене фонтане. Цркве и хотели, улице са кестенима, тополама и багремима – „све гледа весело и широко”, све изазива симпатију и изгледа срдачно. „Мало је градова у Европи, који су у стању да одмах оставе такав пријатан утисак, као Београд” – тврдио је П. А. Ровински (Исто: 546).

Описујући изглед српских градова и села, научник је стално истицао необичан сплет три моћна цивилизацијска утицаја. На сваком кораку је било видљиво колико је много на Балкану остало тога од античког Рима. Посебан утисак на слависту је оставило то што се римско наслеђе непрестано откривало у изнова грађеном Београду:

Као у Херкулануму и Помпеји под гомилом пепела и лаве откривају се куће са свим покућством [...] тако и у Београду, под слојем глине и шљунка сваки час се појављују грађевине и различити предмети који сведоче о томе да је некада овде живео један сасвим други народ и да је овде била сасвим друга култура (Исто: 555).

Често су се, по читавој Србији, остаци древних римских рушевина користили као грађевински материјал који је „тако добар, да сав иде на нове зграде”. Антика је била снажан културно-историјски темељ на коме је стајала нова Србија. Други историјски слој, који је определио архитектурну посебност Кнежевине је османлијска прошлост. Џамије и тврђаве за војне гарнизоне, источњачке стамбене четврти и турски базари остали су органски део српских насеља, који им је придавао нијансу оријенталног колорита. Без чари османлијске прошлости српски градови би изгледали као обична европска провинција. На те остатке старине су у другој половини XIX века чврсто приањали слојеви савремене европске индустријске цивилизације, чинећи живот човека угодним, комфорним и стабилним. Фабрике које су се градиле, пилане, воденице, савремени дућани, административна здања, као да су истицали да је Кнежевина од сада па заувек везана за индустријски развијену модерну Европу. Строги историзам у споју са уметничким детаљима и лирским додацима, омогућили су П. А. Ровинском да са фотографском прецизношћу дочара руском читаоцу самобитност и јединственост Кнежевине Србије у XIX веку.

Лајтмотив, основна сижејна линија путописних есеја за слависту је било познанство са српским народом. Аутор је искрено писао о земљи коју је тежио да дубоко изучи и схвати, не допуштајући себи да даје лажну слику идеалног словенског живота, пуну празних комплимената: „Мера којом оцењујем српски народ је иста она коју примењујем према Русији и према сваком другом народу [...]” (Исто: 162). П. А. Ровински је био убеђен да сваки народ има своје добре и лоше стране, и да Срби заслужују да чују истину о себи. Зато су људи и друштвени типови, са којима се научник упознао у Кне-

жевине, били за њега најдрагоценије откриће. Ти су људи живели у посебној друштвено-политичкој и духовној атмосфери. С једне стране, они су се недавно ослободили страног угњетавања и градили своју националну државу, постизали одређене успехе и правили грешке, разочаравали се у своје вође. С друге стране, суседство са експанзионистичком Аустроугарском и очување власти Отоманског царства на територији Старе Србије, Босне и Херцеговине чинили су живот српског народа нервозним, напрегнутим, бременитим конфликтима и опасношћу избијања новог рата. Све је то, по мишљењу Ровинског, одвлачило српски народ од мирнодопских занимања, претварало свакодневницу у нешто крхко, миран живот је био несигуран. У ваздуху је лебдела ратна опасност, претварајући младу државу у „полувојни логор”.

Проучавање карактера српског народа, расположења и очекивања, начина размишљања појединих његових представника, за П. А. Ровинског су били основни циљ путовања по Кнежевину. Буквално од првог тренутка свог службеног пута, он је почео да „сортира” своја запажања. Отворену симпатију аутор је испољавао према „фабричким [радницима] и занатлијама разних врста”: „Милина је била гледати на тај народ, свеж, физички снажан, здрав и ведрог духа, вредан и предузимљив” (Ровински 1868: 366, превод аутора). Млади, дотерани младићи „који умеју да се држе достојанствено”, подсећали су писца на руске студенте. Знао је он да су ти млади момци, пре него што почну да раде у фабрици, похађали високе техничке школе, међутим, нису могли да заврше школовање због недостатка новца. Први утисци нису преварили путописца. Дошавши у Београд, и касније кренувши на пут по Кнежевину, научник је наставио да посматра обичне трудбенике, оне које обично европски путник или није ни примећивао или их је кудио због неспретности. На пример, обратио је пажњу на београдске носаче који су нудили своје услуге, али „да вам се намећу силом, није био њихов обичај”. Ти су људи за тежак рад добијали мизерну надокнаду, која је једва могла да их прехрани. Још више га је погодила пракса која је владала у београдским хотелима, када женској послузи власници често нису сматрали за сходно да дају плату, користећи се бесплатним радом тих несрећних жена. Заправо, П. А. Ровински је приметно да се у Београду сфера услуга очито разликовала од онога на шта су навикли људи из Западне Европе. Демократизам и једноставност у свакодневном животу изгледали су као „непредусретљивост”, и то се „веома није допадало људима који су навикли на европски буржоаско-господски начин живота” (Ровински 1870а: 531, превод аутора).

Оштро око научника као да је истрзало из гомиле час једно, час друго лице. П. А. Ровинском су били интересантни сви: и меланхолични београдски кочијаши, који су путописца подсетили на становнике са југа руске империје, и Срби из Баната и граничар, с којим је имао прилику да се сретне на палуби путничког брода, и аустријски поштар, и турске дућаније које су израђивале и одмах продавале своје производе. Радни народ Србије, без обзира на имовинско стање и националност, изазивао је код руског новинара саосећање и поштовање. Према његовом мишљењу, сав занатлијски живот Београда је „на видело”, и то га разликује од „делатности чиновника, нови-

нара и књижевника уопште; недокучивом тајном је обавијена и делатност српског државника и дипломате” (Исто: 551). Једноставан и искрен начин живота, поштен рад, осећање људског достојанства и умеће да стоички подноси разне недаће – то је привлачило научника-демократу код српског народа.

Током путовања земљом П. А. Ровински је стално испољавао исту жељу за дружењем и разумевањем проблема сељака, пастира, учитеља, војника, трговаца, неимара. За сваког је налазио умесне и сликовите речи. Српске трговце је слависта назвао „занимљивим, вештим и марљивим људима” (Ровински 1870б: 168, превод аутора). Српске учитеље је похвалио за природну сналажљивост, и укорио за мањак научних знања. Свештеници су га зачудили својим активним учешћем у разним друштвеним секцијама и интересовањем за политику: „Тако је мало у тим људима аскетског и толико активно учествују у свему овоземаљском, да се никако не могу сматрати било чиме посебним од народа и народног живота.” (Ровински 1875б: 702, превод аутора). Са неколико добро смишљених реченица, јарким детаљима, етнографски подробним описима амбијента у домовима, покућства и предмета за свакодневну употребу, одеће, аутор живописно слика необични живот земље која се налазила у прелазном стању. Наново су се градили градови, оснивале националне државне институције, Кнежевина је тражила своје место у међународним односима. И то је условљавало начин живота сваког појединца, утичући чак на његов изглед. „Одећа привлачи пажњу мешавином општеевропског и националног. Један је у црном капуту и са црвеним фесом на глави, други, напротив, сав у српској ношњи, а на глави – шешир”, забележио је Ровински (Ровински 1875а: 20, превод аутора). Срби су, као млад државотворни народ, били интересантни за научника који је тежио да одгонетне механизме друштвеног живота и схвати процесе модернизације.

Јавни живот Кнежевине, политичка збивања и потреси разоткривали су путописцу српски национални карактер. Веома га је збунило прво познанство са кнежевском бирократијом. Детаљан претрес на царини, очигледно неправична и неумесна ситничарења, строга пасошка контрола – све је то изазвало недоумицу. Такође га је запањило број жандара по глави становника: „На сваких 50 људи српска влада има једног жандара” (Ровински 1870а: 531, превод аутора). Касније је слависти та тежња владе да држи читаво друштво под тоталним надзором постајала све очигледнија. У престоници се строги полицијски режим још и могао оправдати тиме да постоји политичка опозиција, да се против клана Обреновића плету завере и интриге. Али у забаченим насељима, куда се завукао научник у тражењу материјала за свој рад, полицијска ревност је изгледала апсурдно и смешно. У околини села Крупањ на Дрини П. А. Ровински је пао под сумњу локалног пандура. Чиновник је од путника затражио пасош, али ништа није могао да разуме, пошто није знао да чита. Допремили су га у најближу караулу, где се испоставило да је начелник страже („буљубаша”) такође био неписмен. Истина, „старији и довољно разуман господин” је брзо схватио да руски дописник не представља опасност и пустио га је на све четири стране света. Ускоро се у Љубовији ситуација поновила. Опет су научника ухапсили опрезни војници и привели

га поднареднику, који је знао да чита и пише, али није разумео руски текст у пасошу. Ревносни војник је послао странца официру вишем по чину, а тај је, за несрећу, био заузет картањем. Држали су Ровинског под стражом до следећег јутра, док се, после непреспаване ноћи, није наспавао строги али неажурни представник власти. Јасно је да су такви контакти са званичним лицима, били супротни пријатељској пажњи и гостопримству, које су на сваком кораку П. А. Ровинском пружали Срби, и то не они који су били на власти, већ они који су зарађивали за живот својим радом.

Веома је противречан утисак на путописца оставило познанство са особеностима политичке борбе у Кнежевини. Слависта је стигао у Србију у тренутку када је незадовољство владавином Обреновића достигло кулминацију. Атмосферу која је владала у друштву Ровински је описивао овако:

Кнез [...] не верује народу, крши његова права уз помоћ скупштине, и, окруживши се чиновницима аустријског кова, повлачи се у свој конак (дворац), и остаје глув и слеп за све што се дешава у земљи. Сва пажња је усредсређена на полицију и војску. Читава Србија се претворила у огромну полицијску управу; некакав свеопшти терет, тежак осећај је носио у себи свако ко се тада налазио у Београду и ко се кретао у различитим круговима (Ровински 1875а: 13–14, превод аутора).

Ипак, убиство кнеза Михаила у мају 1868. године није умањило напетост у земљи. Присталице Милана, који је ступио на престо, сурово су се обрачунавале са противницима, спроводила су се хапшења, политички процеси, а јавност је преплашено ћутала или лицемерно демонстрирала лојалност и приврженост новој администрацији. П. А. Ровинског је непријатно изненадио један познаник, који је носио „црни повез на руци”, „нарицао и јадиковао”, мада је неколико дана пре убиства кнеза Михаила оштро критиковао власт (Ровински 1870б: 155, превод аутора). Таква политичка мимикрија и лицемерје су изазивали одвратност код руског научника, који је иза себе имао веома бурну револуционарну прошлост. На част П. А. Ровинском треба истаћи да је он додељивао улози политике у животу народа исто толико места колико је она заслуживала, никада не стављајући знак једнакости између политиканата и обичних људи, који су поштено радили и изграђивали своју земљу.

Иронија, као уметнички метод, помогла је писцу да ублажи запажања и примедбе које су биле критичког карактера. Увидевши неискреност оних који су лицемерно јадиковали за убијеним кнезом, научник се посвећује ширем филозофском питању. Шта је за просечног становника Србије приоритет у животу, о чему машта, шта жели да постигне? Пажљиво размотривши Србе, П. А. Ровински је духовито описао њихову, на први поглед, романтичну, али у суштини, прагматичну природу.

Он [Србин] често воли да поразговара о лепоти природе, да се одушевљава звезданим небом и удуби у недокучиве тајне свемира, притом се препуштајући најмистичнијим тумачењима, да се диви нежном цвету, да опева дубока осећања која пружа породични живот, да се диви идеалној лепоти женског портрета на фотографији итд. Али у исто време, убеђен сам, увек ће пре дати предност доброј заради него свим другим циљевима овог света, све природне лепоте је спреман да да за масну сарму у виновом или у листу од ку-

пуса, или за младу јагњетину са ражња, шпиковану белим луком и и зачињену паприком, и никако није савршенство оно што га привлачи у женској лепоти (Ровински 1870б: 137, превод аутора).

Моралисти, убеђени у сопствену непогрешивост, дуго би певали жалопојке о примитивности српског народа. П. А. Ровински је поступио другачије. Да, многи Срби маштају о личном благостању и успешној чиновничкој каријери. Да, Србима је својствена нека самоувереност, samozававање, превеличавање својих достигнућа. Да, они „не воле да се у било шта удубљују, воле да купе кајмак”, повремено бивају сувише тврдоглави. Али који је народ савршен, где се на земаљској кугли може наћи идеалан човек? Научник је одмах упоредио Србе са Русима, како би напоменуо читаоцу да се према свим народима треба односити са подједнаким поштовањем:

Немају Срби ту песничку безбрижност, некакву апатију и немар, који карактеришу руског човека и, без обзира на полувојнички начин живота, на то што нису навикли и не умеју да се добро организују, они спречавају многе невоље својом опрезношћу, сталном бригом и трезвеношћу, управо тим особинама, које нама [Русима] највише недостају (Ровински 1870а: 553, превод аутора).

На тај начин, упознавши се ближе са српским народом, осетивши према њему дубоку симпатију, али га нимало не идеализујући, П. А. Ровински је као научник подробно и изражајно, занимљиво и на уметнички начин испричао руској читалачкој публици све што је и видео и изучио. У Русији су његови радови били добро прихваћени. Али, вероватно, само Срби могу на прави начин да оцене дубину и објективност закључака до којих је дошао руски научник након путовања по Кнежевини Србији.

ЛИТЕРАТУРА

- Хлебникова 1987: В. Б. Хлебникова. Павел Аполлонович Ровинский в Черногории // Славяноведение. № 2, 25–31.
Хлебникова 2006: В. Б. Хлебникова „Русский черногорец” Павел Ровинский // Родина. № 4, 75–77.

ИЗВОРИ

- ОР РНБ. Ф. Григоровича. Картон 4. Д. 117
ОР РНБ. Ф. 391. Д. 666
ОР РНБ, Ф. 621. Д. 722
Ровински 1868: П. А. Ровинский, Два месеца в Сербии (Из путевых воспоминаний), у: *ВЕ*, кн. 11, ноябрь, 364–386.
Ровински 1870а: П. А. Ровинский, Белград. Его устройство и общественная жизнь. Из записок путешественника, у: *ВЕ*, кн. 4, апрель. 530–579;

- Ровински 1870б: П. А. Ровинский, Белград. Его устройство и общественная жизнь. Из записок путешественника, у: *ВЕ*, кн. 5, май, 132–188.
- Ровински 1875а: П. А. Ровинский, Воспоминания из путешествия по Сербии в 1867 году, у: *ВЕ*, кн. 11, ноябрь, 5–34.
- Ровински 1875б: П. А. Ровинский, Воспоминания из путешествия по Сербии в 1867 году, у: *ВЕ*, кн. 12, декабрь, 699–725.
- Ровински 1876: П. А. Ровинский, Сербская Морава. Воспоминания из путешествия по Сербии в 1867 году, у: *ВЕ*, кн. 4, апрель, 517–558.
- СПб ведомости* 23.3.1868.
- Русские о Сербии и сербах. Т. I: Письма, статьи, мемуары. Сост., вступ. ст., закл. А. Л. Шемякина. Комм. А. А. Силкина, А. Л. Шемякина. СПб, 2006, 684.
- Русские о Сербии и сербах. Т. II: архивные свидетельства. Сост. А. Л. Шемякин. Комм. А. А. Силкина, А. Л. Шемякина. М. 2014, 631.

Varvara B. Hlebnikova

P.A. ROVINSKY'S TRAVEL AND JOURNALISTIC NOTES ON SERBIA

(Summary)

The paper discusses the travel essays of the renowned Russian Slavist Pavel Apolonovich Rovinsky, who worked as a journalist in the Principality of Serbia in 1868 and 1869. Rovinsky's articles, published in respectable Russian journals and magazines, are supplied with valuable historical and ethnographic information on the life of the Serbian people in the second half of the 19th century. This information could be of great interest to Serbian scholars.

Ина И. ХРИСТОВА*
Софийски универзитет „Св. Климент Охридски”
Факултет по славјански филологии

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕВРОПСКИ ГРАДОВИ ИЗ ВИЗУРЕ ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА: *О ПИСЦИМА И ГРАДОВИМА*

Рад се бави особеностима есејистичког приступа граду Д. Великића, који спаја лично искуство и субјективну перцепцију с ерудитским начином писања и размишљања о феномену урбаног. Предмет анализе је прожимање различитих перспектива и умножавање контекста током развијања есејистичке концептуализације града. Полазећи од теоријских поставки Епштејна, циљ рада је да покаже да се есејистичко конструисање слике града истовремено разоткрива и као начин самоспознаје интимног и интелектуалног ауторског Ја.

Кључне речи: град, есеј, присвајање града, самоспознаја ауторског Ја.

Књижевни опус Драгана Великића обележен је присуством града који функционише као примарна перспектива промишљања односа између човека и света. Док је у романескној прози та функција града подређена обликовним начелима фикцијског света, у субјективној форми есеја већ добро позната суштинска везаност пищевог сензибилитета за град разоткрива се у процесу самоспознаје интимног и интелектуалног ауторског Ја и преиспитивања сопственог културног и списатељског идентитета.

Великићеви есеји о градовима у књизи *О писцима и градовима* изграђују се у међупростору путописа, аутобиографских записа, имагинације и урбане антропологије, а приступ теми града заснован је на стапању и прожимању различитих перспектива и текстуалних стратегија. Ако се посматрају структуралне особине појединих текстова, види се да се испољавају два различита модела есејистичке тематизације града. Разлике се уочавају у доминантном принципу структуре текста. У једном типу есеја доминантне су интертекстуалне стратегије и ерудитски начин писања; присуство есејистичког Ја открива се „иза кадра” и афирмише се у интертекстуалном дијалогу. У другом типу над интертекстом влада интимитет ауторског Ја, јасно распознатљивог

* ina207@abv.bg

у опажањима и рефлексијама; есејистичко Ја непосредно афирмише и демонстрира своју индивидуалност.

Интертекстуалне стратегије најизразитије се очитују у есејима посвећеним Берлину, Бечу и Трсту. У есејима „Беч, трамваји и кафеи” и „Берлин, писци и музеји” још на почетку се конструише слична перспективизација промишљања града – из позиције читаоца литерарних наратива о граду. Док се слика Беча одвија у знаку преиспитивања читаочевог искуства кроз властито искуство живљења, Набоковљев цитат из приче „Водич по Берлину” у функцији је самоодређења пишчеве визије града у дијалогу са специфичном набоковском поетиком проспективног памћења. У оваквом контексту Великићева слика Берлина настаје као мрежа испреплетених димензија меморије, а топографија града је састављена од места и фигура памћења. Опсесивно набрајање и описивање музеја повезује се с набоковским предосећањем нестанка уобичајених ствари и њиховог претварања у вредности; с друге стране, мноштво музеја фокусира слику града на она *друга места*, која су, према концепцији Фукоа, „бесконачна акумулација времена” у простору (в. Фуко 2006: 201). Ауторова пажња је усмерена на испитивање односа између прошлости и садашњости у стварности града. Идентификација Берлина као града-гробља, „jer о његовој veleпности [...] danas uglavnom сведоче само спомен-плоће”, указује на памћење као темељни код слике Берлина (Великић 2010: 130). Тиме писац ступа у полемички однос с визуром Берлина Црњанског, као града без памћења, „који више не хаје за прошлост, већ хита ка будућности”.

За Великића „Berlin i dalje jeste jedan porušeni grad”, а „Na svemu što је sazidano kao da se ogledaju сенке рушевина” (Исто: 132). За разлику од Набоковљевих *огледала будућих времена*, која омогућавају да се тренутно и пролазно ухвати и сачува као сведочанство о постојању прошлих светова, „сенке рушевина” које се огледају у Великићевом огледалу времена сведоче о нестанку, пролазности и смрти, сугеришући и представу о историји као низу рушевина и умирања.

Сагледавање односа између прошлости и садашњости кључни је фокус и пишчевог виђења Беча. Наслов „Беч. Трамваји и кафеи” представља полазну тачку и семантичка језгра тематизације града и још на почетку текста се разоткрива у функцији књижевне реминисценције која упућује на литерарну верзију Беча у роману *На путу за Коринт* Анђеја Кушњевича. Конструисање слике града полази од цитата Кушњевича и наставља се, по речима аутора, у „dvostruком читалачком koloseку” у којем се рецепција читаоца „kontrolише [...] на osnovu vlastitог iskustva življenja” (Исто: 105). Тиме се ауторова интенција писања о граду самоодређује на начин специфичан за жанровску природу есеја, чија је кључна ознака *рефлексија о властитом искуству*. Писање се одвија упоређивањем двеју врста индивидуалног искуства – доживљеног и уметничког, чији је саоднос исказан парафразом речи Имреа Кертеса „da umetnost služi da bi ponovo ostvarila trenutak” (Исто: 106). Фигура понављања, која је садржана у наведеном цитату, од пресудне је важности за декодирање Великићеве слике града као уметничке реминисценције; али понављање у визији Беча

испољава се не само као механизам индивидуалног сећања него и као принцип одржавања колективне меморије и културног континуитета града.

За разлику од пишчеве интерпретације Берлина, којој недостају димензије свакодневице града, слику Беча одређују *места свакодневице*. Трамваји и кафеи су ти сигнали града које аутор бира да би препознао град и да би (поново) одредио свој однос према граду. Опис трамвајских линија Беча у функцији је реконструкције урбане структуре, која је промишљена у контексту односа између некад и сад. Ауторова усредсређеност на испитивање тог односа одређује и његово одустајање од перспективизације града у покретним визуелним сликама. Трамвајске линије су пре свега виђене као знак непроменљивости и стабилности; отуда и мапирање града њиховим описом упућује на фиксирана и трајна значења урбаног простора.

Посебни фрагмент који је посвећен бечким кафеима у функцији је проматрања тих истих значења у другачијем контексту свакодневице града. Описи ентеријера кафана и набрајање различитих врста кафеа испреплетени су с личним чулним утисцима и са суптилном анализом социокултурних значења те посебне институције града. Сажимајући две перспективе – објективног посматрања и учешћа у ритуалу бечког кафеа, аутор се фокусира на истраживање самосвести града и на разоткривање посебних вредности на којима се заснива саосећај градског заједништва. Својим социокултурним и симболичким значењима топос кафане одликује се специфичним међупростором у којем се додирују и прожимају јавно и приватно, социјално и интимно. У том међупростору дефинишу се односи између себе и других, а специфична енергија тог места, његов појединачни идентитет, одређују се начином на који се разрешава тензија између зближавања и дистанцирања. Тај амбивалентни статус кафане посебно долази до изражаја у ауторовом размишљању о духу бечког кафеа са низовима сточића са по једном столицом: „Da li je to pokušaj da se živi kao posmatrač, ili samo predah, gledanje u sebe, zaokruživanje vlastitog magnetnog polja?” (Исто: 110).

Великићева перцепција Беча се надовезује на стереотип о Бечу као „nostalgičnoj austrougarskoj prestonici” и као граду „koji na književnoj mapi Europe postoji zaustavljen u vremenu svoje davne slave, u dobu belle époque” (Јерговић 2015). Реконструкција овог стереотипа изграђује се из субјективизоване ауторове перспективе, из које слика града настаје као непосредно посматрана и проживљена стварност. Рефлектујући своје осећаје и утиске града, аутор препознаје у сталном призивању прошлости тај *посебни код заједнице којим се ствара и очува „дух места”* (в. Азарова 2005: 7) и који управља нормама понашања, обезбеђујући континуитет културних значења простора. Уочавајући константе као суштину Беча, Великић предлаже један хедонистички третман континуитета – „ne ruko trajanje, već uživanje u tom trajanju”, чије је извориште естетско уживање у *поновљеном тренутку* читања Кушњевевића и властито искуство живљења и уживања у атмосфери града.

Ако је Беч у виђењу Великића оличење континуитета, Трст је град дисконтинуитета и поремећеног ентитета. За разлику од есеја посвећених Берлину и Бечу, интертекстуалне стратегије у есеју „Трст, кулисе једног града”

не изграђују се на саодносу с конкретним књижевним текстовима, него се испољавају у испреплетености различитих културних кодова, реминисценција, асоцијација и стереотипа. Већ наслов изговара једну од референтних тачака интертекстуалног дијалога уводећи стереотипну метафоризацију града кроз амблематику топоса „*theatrum mundi*”. Наслов је експлицитан и у погледу поступка театрализације урбаног простора, који се на почетку есеја повезује с двоструком перспективизацијом града – из позиције дистанцираног посматрача „представе” Трст „која је *puno tri decenija bila na repertoaru Jugoslovena*” (Великић 2010: 147) и из позиције учесника у тој истој представи. Из те двоструке перспективе путем стапања личног и колективног искуства слика града се ретроспективно конструише у знаку иронијског виђења Трста као сцене масовног потрошачког спектакла. Али та стереотипна представа је одмах релативизована одвајањем личног од колективног и преусмеравањем погледа са видљиве сценографије урбаног на невидљиве аспекте града и на уочавање другачијих представа на позорници политичке и културне историје.

У истраживању културно-историјских слојева града метафора позоришта уступа место митском обрасцу „подводнога града”, чиме је обележена једна од битних историјских метаморфоза Трста – силазак са позорнице Аустроугарске монархије и нестанак света који је град репрезентовао. Промисљање аустроугарског наслеђа неминовно се повезује с питањем Средње Европе, али Великић се превише не бави тим питањем, уочавајући клише-тираност и истрошеност појма у актуелним културолошким дискурсима. Његова је пажња усмерена на ревидирање устаљене представе о граду као простору културне и духовне рестрикције.

Идући траговима отисака који су у граду оставили различити писци, аутор рекреира слику Трста као космополитског града који је некад неговао славу уточишта културних писаца европског модернитета. Из те визуре град је концептуализован као место различитости и препознавања другости самога себе. Посредована цитатом Тонка Маројевића, та верзија Трста функционише у целини текста као контрапункт устаљеним стратегијама тривијализације слике града и приказује га као простор специфичног културног поднебља.

Док је у есејима посвећеним Берлину, Бечу и Трсту тематизација града заснована на комплементарности или контрадикторности личног и колективног искуства конкретног урбаног простора, у есејима о Будимпешти, Урбину и Матерсбургу преовлађује лична интимистичка интонираност. Реконструкција слике града у функцији је психолошког самопосматрања и емотивне самоспознаје прозног субјекта. И у овим есејима је уочљиво присуство низа литерарних и културних реминисценција, али је ипак њихова доминантна структура монолошка. Мада су посвећени конкретним градовима, ови текстови не могу бити читани само у кључу путописног дискурса будући да је град у њима пре свега простор унутрашњег света, а визија града настаје као пројекција ауторефлексије ауторског субјекта, који пројектује на град виђење самог себе. Тај начин тумачења есејистичке теме предочава битно генеричко својство есеја у којему се, по речима Епштејна, Ја конституише у *непосредној корелацији са самим собом* (в. Епштејн 1988: 335–336).

У овим текстовима тематизација града полази од (ауто)биографског сећања на детињство и одрастање и развија се у правцу рекапитулације интимних доживљаја и дефинисања властитог односа према свету: „То је *dalek* stvarnost. Niz intimnih prizora, kolekcija privatnih sećanja, nestalna kolekcija koja se svakodnevno menja, koja i mene menja, nikada mi ne dopuštajući da sa sigurnošću znam gde sam, u kom gradu i kom vremenu” (Великић 2010: 167). Исказана у есеју „Матерсбург, град-интервал”, та пишчева рефлексивна синтетизира и формулише унутрашњи смисао којим се у ауторовој свести повезују различити градови: спознаја самог себе као стално променљивог идентитета. Путовање се показује као кључни инструмент те спознаје до које се долази путем испитивања самог себе на „прелазу између прошлости и будућности, између могућег и стварног, у тачки [...] подударана „Ја” са садашњошћу” (Епштејн 1988: 344).

Аутобиографска димензија намеће се као конститутивна за структуру есеја „Будимпешта, сасвим лично”, који, за разлику од текстова посвећених Урбину и Матерсбургу, не тематизује кратки боравак у страном граду, него се усредсређује на испитивање начина култивисања осећања удомљености у туђем граду. Спајањем ретроспекције и актуелне рефлексивне есеј се одвија у реконструкцији нарастајућег искуства града – од детињих успомена и сећања на изгубљеност у граду „на Истоку” до повратка у Будимпешту „*opako kako se neki ljudi vraćaju kući*”. Сећање на изгубљеност у граду у тражењу призора са црно-белих гравира – „*prizor koji u svojoj intimnosti nije postojao na retuširanim kolorima Budimpešte izloženim u trafici [...]*” (Великић 2010: 118), садржи важне метафоричке конотације, које упућују на интимитет као кључно исходиште кодирања слике града и истовремено указују на амбивалентни однос према реалности града, у којем се лично и објективно мешају и преклапају. Слика града представља скупину личних сећања, интимних доживљаја, детаља, локација и сусрета који су омогућили да се туђе место препозна као своје.

Иако се према биографској позадини дела Будимпешта препознаје као град егзила, аутор одустаје од промишљања града у категоријама бездомности и неприпадности. Супротно томе, његова је пажња фокусирана на распознавање града као места припадности и на конструисање себе самог као обитаваоца тог града. Тиме је есејистичка нарација усмерена на разоткривање путева којима се постаје обитавалац града – обликовање слике града у властитом памћењу, успостављање нових свакодневних ритуала, проналажење своје људске заједнице, те коначно – преображавање туђег места у поново нађени дом.

Конструисање унутрашње, интимне мапе града није само кључни механизам присвајања места него и начин превазилажења трауме егзила и осећаја изгубљености. Размишљајући о свом сину, писац закључује да је он „*time za sebe izumeo prostor u koji može da se nastani kao da je tu oduvek bio*” (Великић 2010: 122).

Размишљања о туђем језику у есеју о Будимпешти указују на посебну димензију присвајања града. Питање језика Великић не поставља у вези с

проблемима комуникације, нити с тачке гледишта издвојености језичке свести која је имплицитна егзилантском писању. Опис језика који оставља утисак да је састављен само од непреводивих властитих имена, „која именује нешто јединствено, неponovљиво, једну особу која једина luta кроз свет са тим именом” (Исто: 123), рефлектује свест о властитом лутању у међупростору својег и туђег у којем се сусрет с другим језиком доживљава у тензији између субјективног осећаја испуњеног смисла и недокучивости објективних значења речи. Незнање језика не лишава аутора разумевања. Разумевање се не заснива на дословном преводу значења, него на дочаравању те специфичне духовне ауре језика, која зрачи отвореношћу и у којој се човек осећа као код куће. Одређујући свој однос према туђем језику у категоријама присности и интимности, аутор есеја „Будимпешта, сасвим лично” поново потврђује своју тежњу и свој покушај да самог себе пронађе у простору града.

Интимистичка пројекција града разоткрива се у различитим верзијама у есејима „Урбино, град на крају света” и „Матерсбург, град-интервал”. Функција путописне компоненте у тим есејима сведена је на уоквирење субјективистичког разматрања конкретних градова, а удео аутобиографске ретроспекције, у поређењу с текстом „Будимпешта, сасвим лично”, умногоме је редукован. Али управо присуство аутобиографског начела је од пресудне важности за обликовање пишчеве субјективне географије градова у којој су два посве различита града европске провинције доведена у везу кроз властито искуство живљења у простору географске и културне измештености.

У есеју „Урбино, град на крају света” успомена на тај простор остаје неисказана, али се препознаје у аутореклепсији и у фигури „градова кроз која се не пролази”. Почетак есеја „Матерсбург, град-интервал” је експлицитнији у том погледу јер повезује актуелни доживљај града на граници с реминисценцијом на град одрастања и фигуративним поистовећивањем двају градова кроз јединствену метафору „града-интервала”.

Читане у кључу уобичајеног путописног дискурса, визије Урбина и Матерсбурга на почетку текстова испољавају се као пројекције познатих значења на простор непознатих градова (уколико и у том случају делује општепознати принцип *да човек види оно што зна*). Успостављање аналогија у том контексту је исто тако уобичајени механизам упознавања и присвајања нове стварности. Али Великићева инструментализација тих поступака обележена је упечатљивом индивидуалношћу и посебношћу уметничких решења. Есејистички субјекат у овим есејима конструише се као „средиште мноштва унутрашњих призора и времена” (Симеонова 2012: 81), при чему Урбино и Матерсбург губе своја значења конкретних локалитета и претварају се у химеричне просторе у којима се прошлост и садашњост стапају, а своје и туђе, стварно и нестварно, интимно и универзално мешају се и огледају једно у другоме.

Мали град Урбино појављује се на унутрашњој мапи писца у потрази за другим идентитетом и идеалним склоништем. Долазак у град изневерава ауторова очекивања да пронађе своје место спаса; уместо тога он се обрео на сцени летњег карневала. Мада је феномен карневала преоптерећен симбо-

личким значењима, аутор одустаје од детаљнијег описа карневалске атмосфере и од одвијања слике града у правцу профанизације културног памћења – претварање инцидентног историјског спектакла у тривијалну туристичку атракцију се успут помиње. Топос карневала је пре свега у функцији композицијског оквира, којим се заокружује виђење града у знаку спајања времена, које има контрадикторна значења у пишком тумачењу – као отвореност према другачијим димензијама стварности, али и као затвореност у зачараном кругу постојања.

Скоковитом променом перспектива, при чему се увиди у историју и географију града преплићу с ауторовим субјективним опажањима, асоцијацијама и рефлексијама, конструише се специфична визура кроз коју се град сагледава и доживљава као место изгубљености, тишине и изолованости. Акумулација синономних значења изолованости и тајанствености и призивање митских образаца „уклетог града” и „митског змаја” сугеришу осећање нереалности и мистериозности градског амбијента и отварају простор за увођење метафизичке димензије у тумачење града. Усмереност на ту димензију уочљива је на крају текста. На амблематизам тишине и тајанствености које аутор приписује граду, надовезује се опис чувене слике *Идеални град*. У пишком виђењу приказ безљудног утопијског града ствара утисак „декириковске тишине”. Уписивање те импресије у композицију ренесансног уметника и помињање оснивача метафизичке школе сликарства Ђорђа де Кирика, који је инсистирао на „метафизичкој егзистенцији” слике, доводи до прекодирања доминантних сигнала града. Од ендемских карактеристика, тишина и изолованост претварају се у универзалне знакове људске тежње ка утопијским идеалним просторима. У оваквом контексту доживљај Урбина и перцепција слике неизвесног сликара стапају се у јединствену визију пишковог пронађеног „идеалног града” у којој се „napuštena, ali ne i zapuštena železnička stanica” испољава као знак „da se u okviru tog spokoja zapravo odigrava nešto drugo [...] da su na tom platnu zapravo prisutni i neki drugi znaci” (Де Кирко у Јовановић 2005: 88). Али поента делује као контрапункт тој визији призивајући на место тишине „грч људске присутности” на *позорници света*, где се одувек игра један те исти апсурдни спектакл.

Као у већини Великићевих есеја, посвећених граду, и у последњем тексту књиге „Матерсбург, град-интервал” визија града кодирана је још на почетку субјективним ауторовим доживљајем да је „допутовао нигде”. Увођењем те утопијске димензије, пишчева пажња се фокусира на промишљање властитог осећања измештености и на редефинисање властитог искуства живљења. У оваквом контексту посебно се испољава разлика између виђења града одрастања у почетном тексту књиге и у есеју којим се књига завршава. Док је слика Пуле у тексту „Лавља шапа” обојена присношћу и интимношћу сентименталне детиње успомене, у есеју „Матерсбург, град-интервал” визура писца је изведена изнад сентименталног осећања и обележена трауматском спознајом историјских померања и нестабилности државних и политичких граница. Лични ауторски код града одрастања није „лавља шапа”, већ лиминалност и граничност, чије је преживљавање заострено до анихилације

властитог егзистенцијалног положаја у времену и простору. Тренутак боравка у Матерсбургу доживљава се у тензији између суочавања с искуством измештености и покушаја његовог превладавања кроз рефлексивну визију свеповезаности места, појава и људи.

Тематизација града у есеју се одвија на два плана – спољашњем, којим је назначена реална географија и топографија града, и унутрашњем, у којем се као доминантни поступак намеће уписивање одсутног у простору града. Однос између тих двају планова се разоткрива у пишком самопромаатрању, у којем се анализа субјективних опажања и импресија спаја с рефлексјама о уопштеним категоријама истоветности и различитости, раздаљине и блискости, подељености и спојености. Град на граници од места измештености претвара се у место стапања разлика у којем границе између својег и туђег нестају, а стварно и имагинативно се мешају.

Град који израста на хоризонту субјекта настаје из илузивног доживљаја *veћ viђеног*, који се наставља у промаатрању одсутног призора из Бертолучијевог филма „Стратегија паука”; лутајући градом у жељи да дочара посебну атмосферу места, писац наилази на неку само њему видљиву улицу са кућом „*koja se, zapravo, i ne nalazi u Matersburgu nego u Beogradu*”. Поигравање фиктивног са реалним, стапање временских димензија, интимних сећања и културних реминисценција сугерише, као и у есеју посвећеном Урбину, осећај химеричности и нереалности амбијента, који је поново кодиран знаком „декириковске тишине”. Али важнија од пројекције те аутоугестије је сама потреба за повезивањем, која делује као основни принцип субјективизације стварности у есејистичкој рефлексји и којом се лични хоризонт отвара према уопштеним питањима човекове егзистенцијалне ситуације. Пишчева усредсређеност на тачну локализацију града на железничкој мапи испољава свој уметнички смисао у развијеној метафоризацији шина, колосека и челичних линија, „*kojima se razdaljine dodiruju u bliskosti*” и све се повезује у јединствен свет. Субјективна визија града, која је артикулисана из потпуно личне перспективе, прераста у свеобухватну визију света.

Поетика контрапункта, која је својствена пишком есејистичком стилу, функционише и у овом тексту. Визија свеповезаности, која сугерише осећање пронађеног смисла, на крају дела је апострофирана поновним враћањем у међупростор људског живота изговарајући недокучивост и несагледивост онг „*сада*” *које живимо* и које је увек *интервал у интервалу*.

У Великићевој књизи *О писцима и градовима* град, који по Барту „је дискурс и тај дискурс је заиста језик” (Барт 1998: 13), настаје у сусрету различитих језика, фикцијских и нефикцијских наратива, културних текстова и културних кодова. У том сустицању различитости се увек испољава индивидуалност есејистичког Ја, које управља конструкцијом слике града, кодирајући стварност у своју посебну субјективну верзију.

ИЗВОРИ

Великић 2010: D. Velikić. *O piscima i gradovima*. Novi Sad: Akademska knjiga.

ЛИТЕРАТУРА

- Азарова 2005: В. Азарова, За някои подредби между „свое” и „чуждо” или изкуството да обитаваш, у: *Кафенето като дискурс*, съст. Г. Краев. София: Издателство на Нов български университет, 7–11.
- Барт 1998: Р. Барт, Семиология и урбанизъм, у: *Литературен вестник*, 31, 12–13.
- Епштейн 1988: М. Эпштейн, На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени), у: *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков*. Москва: Советский писатель, 334–374.
- Јерговић 2015: М. Jergović, Dragan Velikić: Puljanin, у: *Subotnja matineja*. www.jergovic.com/subotnja-matineja/dragan-velikic-puljanin/ 15.10.2016.
- Јовановић 2005: А. Jovanović, Grad kao centralna metafora Najpolovog romana *Enigma dolaska*, у: *Grad u jeziku, književnosti i kulturi*, Beograd: Philologia, 85–95.
- Симеонова 2012: Г. Симеонова, Пространства на другостта (По материали от Русе), у: *Градът: обживяване на пространството*. Ред. Г. Симеонова. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”, 35–105.
- Фуко 2006: М. Фуко. Другие пространства, у: *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью*. Часть 3, Москва: Праксис, 191–204.

Ина И. Христова

ЕВРОПЕЙСКИЕ ГОРОДА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ДРАГАНА ВЕЛИКИЧА:
О ПИСАТЕЛЯХ И ГОРОДАХ

Резюме

В статье рассматриваются специфические стратегии эссеистической интерпретации города, которые применяет Др. Великич в книге *О писателях и городах*. Предметом анализа является сочетание различных перспектив и разных контекстов в развертывании эссеистической концептуализации города; переплетение личного опыта и субъективного восприятия с диалогом с литературной и культурной традицией. Анализ приводит к выводу, что эссеистическая интерпретация города в книге Великича выявляет и подтверждает суть жанра, *направленного*, по словам М. Эпштейна, на *самораскрытие и самоопределение индивидуальности*.

Magdalena BOGUSŁAWSKA*
Uniwersytet Warszawski
Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej

Оригинални научни рад
Примљен: 03. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ И СТАЊЕ СУБЈЕКТА У СВЕТУ СТАЛНЕ ПРОМЕНЕ (КОМПАРАТИСТИЧКО ЧИТАЊЕ ЕСЕЈА МИШКА ШУВАКОВИЋА И ЗИГМУНТА БАУМАНА)

Половином деведесетих година призната пољска хуманисткиња Марија Јањон (Јањон 1996), реагујући на промене које су се у то време одвијале под утицајем политичких збивања и дубоких друштвених и културних трансформација, у наслову једне од својих књига поставила је симптоматично питање: *Да ли ћеш знати шта си доживео?* Данас ово питање не губи своју актуелност, напротив – звучи све гласније и драматичније, поготову у контексту песимистичких дијагноза на тему кризе хуманистике у свету фокусираном на конзумацију, површну иновативност, а пре свега на стално прерађивање информације, што доводи до кризе искуства. Живимо у свету где се „економији смисла“ заснованој на комерцијализацији и подређеној принципу задовољства супротстављају молошкоке истине различитих фундаментализама. Читање есеја Зигмунта Баумана и Мишка Шуваковића убеђује да за ове две опције алтернативу може пружити естетски доживљај. У текстовима оба аутора оно постаје референтна тачка у процесима суочавања са стварношћу – не дајући дефинитивна решења и одговоре, омогућава реконструкцију једне општене визије света, која у условима инфлације перцептивних стимуланса дозвољава да се изврши њихова селекција, уређење у критеријумима битности, као и придавање значења. Естетско искуство је полазна тачка у обликовању рефлективног, тј. критичког и дијалогског субјективитета, а жанр есеја показује се као најадекватнија форма његове експресије и интелектуалне концептуализације.

Кључне речи: естетски доживљај, уметност, есеј, субјективитет, флуидна модерност, номадизам.

Савремени теоретичари уметности сложено тврде да је међу традиционалним естетским категоријама у опису и анализи појава из области уметничког стваралаштва најефикаснији оперативни појам естетског доживљаја (*aesthetic experience*). Актуелно тумачење тог појма, који има једнако дугачку филозофску традицију као и сама естетика, покушава помирити вредности

* m.boguslawska@uw.edu.pl

одвојене од стране античких Грка: *aisthesis* i *noesis*, односно соматски (дакле физички) и мисаони (имагинарни и интелектуални) елемент. Савремено поимање категорије естетског доживљавања највише дугује експериментима авангарде, усмереним на ревизију традиционалног, конзервативног, окошта-лог схватања уметности, као и филозофским концепцијама: херменеутици Мартина Хајдегера и Ханса Георга Гадамера, критичкој естетици Валтера Бенјамина и Теодора Адорна, затим и другим представницима и правцима модерне хуманистике.¹ Хајдегер је на страницама својих филозофских расправа оспоравао естетизујућу перцепцију уметности, чију меру и смисао одређује осећање лепоте (смисао за лепоту), а изјашњавао се за признавање уметничког дела за културно биће (културолошку појаву), за артефакат, који говори о културном искуству и ствара интерпретацију друштвене стварности, а његова перцепција значи трагање за смислом, филозофирање, и у том погледу сама по себи представља стваралачки чин. Ова херменеутичка, антиесенцијалистичка перспектива омогућила је нов приступ уметности, у чијем се оквиру она показује као *locus* културног искуства и истовремено као метајезик који служи његовој концептуализацији. Друга важна питања везана за разматрање појаве естетског доживљаја поставио је Валтер Бенјамин. Шетајући „без сврхе”, без карте, без плана по улицама Париза, обновио је, или чак више – на посебан начин отелотворио деветнастовековну фигуру фланера (фр. *flâneur*), да би, захваљујући томе, скренуо нашу пажњу на *догађајни*, ситуациони аспект доживљавања света, као и колекционарски (дакле на посебан начин естетски) приступ субјекта према њему. У Бенјаминовим списима истиче се концепт визуелног мишљења (омеђеног једино имагинацијом и ерудицијом посматрача) као модуса свести субјекта и његовог присуства у простору који постаје место игре, поље интерпретације. Да подсетимо – код аутора *Пасажа* модерни град није само сфера индустрије, продукције и конзумације, већ простор доживљавања који нагомилавањем слика стимулише визуелну рецептивност шетача (Бенјамин 2005).

У покушају приближавања когнитивне трајекторије појма естетског доживљаја чини се данас важном и перспектива прагматичне филозофије, представљене између осталих од стране Џона Дјуја и његовог наследника Рихарда Шустермана, који сложено сматрају да уметничко искуство обогаћује живот, који је, узгред речено, данас све чешће перципиран и концептуализован у категоријама *уметности живота* (*techné tou biou*) (2005: 8). Она се заснива на свесној психосоматској аутокреацији или је пак врста примењене естетике, односно примењене филозофије. Прагматизам у текстовима својих представника – како горенаведених двојице филозофа, тако и аутора тог опредељења, као што су Мишел Фуко и Ричард Рорти – пројекат је *естетског живота*, у којем се изводи интеграција разноликих елемената: практичних и когнитивних, афективних и интелектуалних, телесних и друштвених као фактора који конституишу естетски доживљај (Шустерман 2005: 8–9). За-

¹ О томе опширније пише, између осталих, Ридигер Бубнер у књизи *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989 (Бубнер 2005).

сновани, наиме, на стваралачкој и критичкој имагинацији, имају потенцијал да постану ослонац естетског става у свету, који је изгубио поверење у вредност и оправданост метафизичких, односно трансцендентних ослонаца, који је довео у питање моћ неборивих принципа и санкционисао замену вертикалног поретка и хоризонталним.

Споменуте филозофске концепције, иако наведене само у ограниченој мери, представљају репертоар рецентних тумачења категорије естетског доживљаја. Осим тога – упркос теоретским и методолошким разликама – оне наглашавају носивост тог појма и приближавају цивилизацијски контекст његове актуализације. Наиме, у условима када се класичне категорије – посебно нормативног карактера, као што су лепота, хармонија, артизам или уметничко дело – детронизују, појам естетског доживљаја постиже све већу оперативну моћ. Пробија баријеру која одваја институцију уметности и живот; другим речима, постаје инструмент погодан у опису феномена припадајућих уметничкој сфери, али такође дозвољавајући прекорачење њених граница да би се од уметности направила референтна тачка у напору разумевања људске стварности, као и причања о њој, те о њеним проблемима. Антрополошка у својој суштини и антропоцентрички реинтерпретована категорија доживљаја (и у ширем смислу искуства) дозвољава да се у централну позицију врати субјект, као и питање субјективитета узетог као динамична, ангажована и у том ангажману (ауто)рефлексивна форма присуства и функционисања/бивствовања у свету. Кључна позиција доживљаја као епистемолошки оријентисаног, динамичног и преображавајућег процеса – скреће нашу пажњу, као што доказују запажања перформативне естетике, не толико ка уметничким објектима, колико ка естетским ситуацијама у њиховом релационом (објекат – субјекат), као и догађајном аспектима.

Индивидуалистички, субјективни естетски доживљај захтева своју артикулацију и интерпретацију. Стога субјект тражи такву материјалну форму експресије властитог искуства која ће задовољити потребу комуникације и одговарати идиоматици доживљаја, који је истовремено и предмет и градиво регистрације. У области текстуалне, књижевне активности задатак тог типа испуњава есеј, и то, као што се чини, ефикасније него било који други књижевни жанр. Ту иманентну генеалогску способност есеја подвукао је већ сам Мишел Монтењ, наводећи на крају свог чувеног у парадигматског дела *Огледи*, у функцији поенте, део под насловом „О искуству” (Монтењ 2004). Оно је код француског аутора увек субјективно, лично, појединачно, посебно, својствено, а нарација која конкретизује то искуство чини његову текстовну, односно књижевну транспозицију, његову ре-креацију, као и естетику, инкарнацију или репрезентацију. Есеј следи (односно имитира) логику и поетику искуства, доживљаја, а истовремено га лоцира у дискурзивном (то јест интерактивном) простору текста. Подређује тиме дескрипцију искуства реторичким принципима, значи – у ширем смислу – организује је око естетских доминанти. Региструјући процес концептуализације, естетизације доживљаја, „оуметничења” егзистенцијалног искуства, есеј учествује у чину своцирања или пак конституисања субјекта. Есеј не само да изражава (по-

некад потврђује, а понекад доводи у питање) пишев идентитет у његовој текстовној димензији, него га такође установљава у односу на посматрану и доживљавану (!) стварност. У том смислу, за оног који пише то је пракса не само изражавања већ такође конципирања и стварања себе. Стога, ово есејистичко *ja*, које се формира у тексту и кроз текст, чини динамичну вредност, променљиву, перформативну, а његов идентитет показује своју дискурзивну, отворену природу. Преносећи индивидуално искуство и доживљај, есејистички субјекат покушава (fr. *esseyer*) да прекорачи праг своје субјективности, труди се да превазиђе властиту непоновљивост и непреводивост свог искуства у корист интерсубјективног/трансиндивидуалног смисла, у име разумевања.

Ту формулу писања есеја, коју можемо назвати антрополошком, репрезентују (свако на својствен начин) пољски филозоф културе Зигмунт Бауман, као аутор текстова сабраних у збирци *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie* (Међу тренем и лепотом. О уметности у убрзаном свету, превод аутора) и српски теоретичар уметности Мишко Шуваковић на страницама књиге *Фаренхејт 387. Теоријске исповести*. Оба аутора повезује дубоко укоренење у традицији естетске филозофије интересовање за визуелну уметност, а у својим текстовима окрећу се ка концепцијама и делима које имају за њих вредност извора егзистенцијалног (интелектуалног, менталног, емотивног) искуства, затим се могу искористити као референтна тачка у њиховој интерпретацији. Реч је о ситуацији када уметнички објекат као посебна визуелна структура смисла постаје исходиште изрицања о свету, култури, идеологији, друштву, човеку. Како доказује Рудигер Бубнер, приступ тог типа везује се за све више изражену тенденцију разматрања „озбиљних питања живота у медијуму естетског привида” (Бубнер 2005), тј. кроз артифицијелне конструкције. Другим речима – у питању је потреба придавања форме и значења иначе необликованој, амалгамској стварности, њеног предочавања помоћу уметничке дескрипције, значи – помоћу метафоричког еквивалента. Циљ оваквог захвата заснива се на томе да естетски доживљај/искуство у рукама писца-интелектуалца на посебан, изразит, нерутински начин покаже свој критички потенцијал, да постане мерило смисла и место његовог испитивања (Бубнер 2005: 183). „Стојимо испред дела уметника” – наводи Бубнер – „који је успео да да видљив и опипљив облик нашим надама – и нашим претпоставкама о јаловости тих нада, као и нашим страховима од њиховог распршења” (Исто: 82–83)².

Захваљујући надовезивању на доживљаје естетског карактера, оба аутора покушавају да прекораче границе општепознатог, баналног, очигледног. Тај тренутак који генерише радозналост – механизам спознајне дистанце, ефекат другости (*Verfremdungseffekt*) – пружа такве могућности презентације, проблематизације и интерпретације, које није могуће затворити у оквире подређене методолошким и формалним режимима научног текста. Оба аутора заступају интелектуални приступ савременом свету и његовим сложе-

² Све цитате из страних текстова превела на српски језик ауторка текста.

ностима. Бауман говори са становишта социологије и филозофије културе и – независно од личног и често емоционалног тона, упркос попуштању дисциплине научног дискурса – остаје у својим текстовима научник. Док Бауман есејима о уметности легитимише своју позицију социолога и филозофа културе, Шуваковић се игра с улогом теоретичара уметности – у одређеној мери идентификује се с њом и на њу навикава читаоца, да би у другом делу текста извршио њену деконструкцију.

Како Бауманови, тако и Шуваковићеви есеји представљају снажну ангажованост у вези са рефлексијом о стању савремености, укључујући појаве које њу одређују, као што су мултикултурност, глобализација, урбано, миграције. Бауман уклапа своја запажања у оквире своје чувене концепције флуидне (пост)модерности, разматране у његовим научним расправама посвећеним друштвеном животу у савремено доба. Наглашава из перспективе те дијагнозе парадигматски феномен убрзане промене (односно императив сталне промене), у којем аутор запажа последицу просветитељске идеје напретка, која је измакла контроли. Пут цивилизацијског прогреса испоставља се – говорећи Бенјаминовим речима – једносмерним путем. У есеју „Niesco płynnych myśli o sztuce w płynię” („Неколико флуидних мисли о уметности у течном”) који отвара збирку, читамо:

Време тече – али не као што је било раније. Постоји промена, вечно промена, стално промена – али недостаје унапред одређена циљна тачка, или пак очекивања да ће мисија усавршавања некад бити испуњена. Сваки трен, на брзину доживљаван, бремен је истовремено својим крајем и новим почетком који су некада били сматрани жестоким антагонистима, данас сијамском браћом (Бауман 2010: 11).

Намеће се, дакле, питање: како ова стална метаморфичност стварности, која обликује модеран темпорални, а затим нове форме видљивости и нови модус перцепције света, утиче на стање уметности? Шта то значи да имамо данас посла са „уметношћу у течном”? Како се то догађа да се јавни простор све више колонизиран од стране естетике истовремено „празни од уметничких дела” која из класичне перспективе представљају отелотворење трајности и ванвремености? Бауман поставља та питања, надневши се над стваралаштвом истакнутих визуелних уметника 21. века: Жака Вијежеа, Манола Валдеза, Хермана Брауна-Вега, Вилема де Кењинга, а с посебним ангажманом над инсталацијама пољских аутора Гжегожа Кламана и Мирослава Балке. Есеји сабрани у књизи *Међу треном и лепотом* чине својеврсни наставак научних студија пољског филозофа и уводе читаоца у његов истраживачки опус. Аутор додирује кључне теме хуманистике, које су га одувек занимале: тело, град, сећање, модерност, питање Другог, холокауст. Истовремено Бауманови чланци могу се читати као лични (понекад интимни) водич научника кроз свет савремене уметности, водич који се може сматрати позивницом за обављање заједничке интелектуалне авантуре. Бауман представља или се надовезује на радове уметника који су свесно примили улогу критичког интелектуалца који остају у динамичкој интеракцији са друштвеном стварношћу, политиком, историјом и сл. И чије се стваралаштво можда се мање уклапа у доминантну струју савремене уметности, која се третира као креа-

тивна производња, односно културна индустрија, али зато више учествује у дискурзивним процесима заједнице и као таква може постати инспирација за истраживачки рад, за анализу механизма и перспектива културе.

Окосница разматрања Мишка Шуваковића је питање савременог номадизма, посматраног као одређени начин функционисања субјекта у постколонијалном свету и као спознајна ситуација заснована на посебним филозофским поставкама – полазном антиесенцијализму, афирмацији Другог, односно другости, одрицању од формулисања коначних закључака, одбацивању једнозначности, а осим тога на тежњи да се превазиђу дуализми: мисао – деловање, теорија – пракса и сл. Један од лајтмотива књиге *Фаренхејт 387* је убеђење о утопичности вере у могућности једнозначне културне идентификације у свету у коме преовладава децентрализација, расејање, дисконтинуитет, стално премештање, замућење. Номад, којег Шуваковић назива „непријатељем хегемоније једне нације, једне расе, пола, поетике, моде, у есејима српског аутора постаје фигура критицизма, интелектуалног отпора” (2006: 85). Такав поступак утиче на форму његових текстова. Наместо линеарне нарације и аксиоматске дедукције карактеристичне за научну анализу Шуваковић предлаже белешку, глосу, фрагменат или пак (по узору на Валтера Бенјамина) региструје „слике мисли” (нем. *Denkbilde*, тј. мисаоне, унутрашње, имагинативне визуализације) и оживљава лик фланера. Субјект функционише у тим текстовима попут медијума кроз који протичу слике које се појављују у простору града. (Ре)организује је уз помоћ читаоца у кинетичке конфигурације, нарушавајући временски и просторни континуитет у потрази за текстуалним одразом динамике и логике индивидуалног доживљаја. Констелацијска, калеидоскопска структура дозвољава кршење петрификованих хијерархија, откривање нових релација, нових напетости међу познатим појавама. Овај стваралачки гест у својој суштини одговара постмодернистичком сензибилитету који се одликује отвореношћу за идеју и доживљавање многострукости и разноликости. У савременом свету оне имају облик мултикултурализма, који – како наглашава Шуваковић – „јесте привлачна идеја, док је номадски покретљив, детериторијализован и док је присутан као *борба* против универзалне културне хегемоније или појединачних параноичних фундаментализама или етничких регионалних тоталитаризама или остварених доминантних поетика” (Исто: 86).

Тако се феномен промене, стављен у срж Бауманових списа, као и категорија номадизма тематизована код Шуваковића, заснивају на *покрету* као организаторном принципу постмодерног света. У пољу уметничких пракси, како наговештава пољски филозоф, ова тенденција јавља се кроз „склоност ка редуцирању уметничких дела до (релативно краткотрајних) дешавања – једнократног смисла, хепенинга, експозицији од неколико недеља, у давању предности крхким и брзо кварљивим материјалима за производњу уметничких дела” (Бауман 2010: 12). Појаве ефемерности и променљивости специфичне за савремену уметничку продукцију Бауман повезује са кризом класично схваћене категорије лепоте, идентификоване са редом, хармонијом, чистотом и савршеношћу. Њихова дезавуација, њихово потискивање у дана-

шњим условима има двојни узрок. Прво – компромитовале су се као вредности које су служиле легитимисању тоталитарних система – фашизма и комунизма (Бауман 2010: 93); друго – чине се странама притиску конзумеризма и комерцијалним стратегијама, па остају на маргини тржишта које преферира сталну иновативност, ограничени рок употребе, очекује нестабилност и дисконтинуитет наклоности и укуса, привремено усхићење, моментално задовољавање прохтева. Лепота, по мишљењу Зигмунта Баумана, променила је данас целовито свој статус. Демократизована, или тачније – пауперизована, укључена у процедуре комодификације, подређена друштвеној институцији моде, правилима инстант културе и принципу лако доступног ужитка, постала је утилитарна вредност компулзивно произведена од стране медија, редуцирана до лако усвојене форме. Ситуација у којој се налази уметност – упетљана у тржишне зависности и обележена општим цивилизацијским убрзањем, лишена тако онтолошког достојанства (Бубнер 2005: 178), квази-сакралне ауре, као и својих претходних друштвених функција, које су стварале од ње депозит културног искуства, традиције и сећања – доводи аутора до песимистичке дијагнозе: „Култура доба флуидне модерности не позива на учење, него на заборављање, не на нагомилавање добити, већ на ослобађање од њих и на замену за друге без жала и гриже савести. То је култура одвајања и прекидања веза, нестанка континуитета, пуштања у заборав” (Бауман 2010: 15). „Генерација *пост*” показује се у светлу Бауманових рефлексја као таква која се откида од историјски задатих обавеза према умрлима, чиме продубљује своју отуђеност од света.

Док хетерогена и мисаоно отворена форма есеја омогућава аутору да се ослободи реторичког режима научног дискурса, формула дијалога са изабраним визуелним радовима учвршћује Бауманов став етичког критицизма. За пољског филозофа вредност тих дела састоји се у томе да повезују актуелност и универзалност, што чини од њих – користећи појам Гжегожа Кламана – *хуманистичне објекте*, тј. простор преиспитивања *conditio humana* у њеној историјско-друштвеној, као и филозофској димензији. Мисија уметника је да раздире културне конвенције, предрасуде, навике које нас одвајају од истине егзистенције, која је укоренења у нашој физиолошкој материјалности (Бауман 2010: 103–108). Бауман је заинтересован за уметност која функционише као медиј између „онда и сада”, која је путоказ ка прошлости, која остаје за нас „страна земља”, коју никад нећемо посетити (Бауман 2010: 80). У тој ситуацији, уметност се показује као рад памћења, чији је циљ прекорачење границе између прошлости и садашњости, која је истовремено граница између знања и имагинације, између виђења и измишљотине. *Уметност-као-меморија* помаже постизању знања о стварима које нисмо искусили. Бауман ову уметност поима у херменеутичком духу као разумевање укоренено у историји, у времену. Памћење историјских траума за аутора је уједно снажно повезано с императивом одговорности, схваћене „опипљивом” последицом тог разумевања, која штити визију прошлости од редуције чији је симптом њена свеопшта ритуализација или дизнилендизација.

У текстовима Мишка Шуваковића, као и код Баумана, примећујемо оријентацију ка друштвеном, културном, а пре свега идеолошком статусу уметничких појава. Иако је цела књига *Фаренхејт 387* тематски разнородна, вишетематска, стилски полифонична, рефлексивна о уметности остаје изходиште и формативно начело пишевог идиома. Аутор види у њој инспирацију, предмет истраживања или референтну тачку не само у тематском обликовању свог текста него и при формалним решењима. Шуваковићево дело прожето је постструктуралистичком филозофском традицијом, чије је присуство санкционирано непосредним референцама, цитатима и надовезивањима на Дерида, Лиотара, Фукоа, Кристеву. Градећи на тој основи идејни хоризонт теоретско-уметничких истраживања и интерпретација, аутор полемички приступа концепцији која уметност сматра извором и носиоцем истине и лепоте, затим оспорава постулирану у оквиру модернизма аутономију естетског унутар културног система. Као последицу отклањања тих традиционалних, а пре свега есенцијалистичких схватања, Шуваковић приказује уметност као означитељску праксу, дискурзивну, упетљану у мрежу друштвених мотивација, захтева, очекивања, као и активности усмерених на произвођење и претстављање колективних и индивидуалних идентитета. Формулише, такође, убеђење да онтологија савременог уметничког дела није толико естетска, колико културна или друштвена, због чега је немогуће сагледати је ван идеолошких и политичких контекста (Шуваковић 2006: 146–147). Из тог разлога, такође, у историји естетике треба видети не само причу о лепоти или о уметности већ нарацију „о друштвеним интересима и идентификацијама које воде ка успостављању дате доминантне приче о уметности и лепом” (Шуваковић 2006: 78–79), поседујући – да допунимо – нормативну и регулативну моћ. Признање идеолошке и друштвене димензије активности у сфери уметности, доводи до закључка да би могле постати предмет ако не културно и политички оријентисаних студија онда барем интердисциплинарне рефлексивне.

Присутан у текстовима оба аутора принцип покрета не подразумева само, подређену Баумановој критици, брзину, сталну промену, недостатак стабилног тла и центра, што дестабилизује идентитет и угрожава осећање безбедности. Прима, такође, облик померања и измештања који постају извор миксофобије – тј. страха од другости и утицаја. Шуваковић пак повезује покрет са динамичком онтологијом људског субјективитета. Може се она сажети уз помоћ паролe „човек је глагол” (енг. *human is a verb*) преузете из есеја Тима Инголда, који (у постегзистенцијалистичком духу) тврди да је човек оно што јесте захваљујући себи својственом деловању, другим речима да „формирање се човека стално антиципира његово биће” (2014: 4–5). Начело покрета код дотичних аутора задобија још једну димензију, наиме, јавља се као кретање мисли, трансфер идеја, миграција појмова. И Бауман и Шуваковић, употребљавајући медиј есеја, залажу се, свако на себи својствен начин, за модел знања које функционише у покрету, које дозвољава несигурност и субјективност интерпретације, али које такође омогућава деконструкцију те субјективности. Ради се такође о рефлексивности која прекорачује раме научног,

преовладава ограничења појединих области, нарушава окамењене структуралне односе између уметности и науке, која не претендује да буде коначна, решавајућа, која измиче једнозначности, која је неконклузивна, отворена и отварајућа. Зато у оба случаја преносилац овог знања у покрету постаје есеј као форма несигурна у свој генеалогички статус, као поље експеримента (егзистенцијалног и интелектуалног), као текстуални чин препознавања некохерентности у искушавању и перципирању света. Јер, како нас подсећају класици жанра, „мишљење у есеју мора бити деловање, витални чин, догађај који се одвија у простору” (Сендика 2006: 41). У анализираним текстовима оба аутора естетски доживљај води не толико ка негацији промена као принципа савремености, колико – по узору на Ничеа – постаје алат савладавања хаоса. Покреће стваралачки набој који оживљава истраживачку, научну мисао и истовремено постаје полазиште дискусије о вредностима, која захтева од аутора политичку, а пре свега дубоку етичку ангажованост.

ЛИТЕРАТУРА

- Бауман 2007: Z. Bauman, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, прев. J. Konieczny, Kraków.
- Бауман 2010: Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, A. Zeidler-Janiszewska, Maja Wójcik (ред.), Łódź: Wydawnictwo Officyna.
- Бенјамин 2005: V. Benjamin, *Pasaże*, прев. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Бенјамин 2016: V. Benjamin, *Slike koje misle: mislopisi*, прев. J. Aćin, Beograd: Bukefal E.O.N.
- Бубнер 2005: R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, прев. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Инголд 2014: T. Ingold, *Człowiek to czasownik*, прев. E. Rewers, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni”, бр. 2 (45): *Ruch*.
- Јањон 1996: M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa: Sic!
- Монтењ 2004: M. Montaigne, *O doświadczeniu*, прев. T. Boy-Żeleński, Koszalin: Kurtiak i Ley. Wydawnictwo Artystyczne.
- Сендика 2006: R. Sendyka, *Nowoczesny esej: historycznej świadomości gatunku*, Kraków: Universitas.
- Шустерман 2005: R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, прев. A. Mitek, Kraków: Universitas.
- Шуваковић 2006: М. Шуваковић, *Фаренхајт 387. Теоријске исповести*, Нови Сад: Орфеус.

Magdalena Bogusławska

AESTHETIC EXPERIENCE AND CONDITION OF THE SUBJECT
IN A WORLD OF CONSTANT CHANGE (COMPARATISTIC READING
OF MIŠKO ŠUVAKOVIĆ AND ZYGMUNT BAUMAN ESSAYS)

(Summary)

The article concerns the status of aesthetic experience in contemporary culture, which is governed by the principle of movement, constant change, fluency. Since the category of experience directs our attention to the issues of the subject and subjectivity, and hence the subject of analysis is the essay genre as a form of individual evocation and conceptualization. The author compares the selected texts of Polish culture philosopher Zygmunt Bauman and Serbian art theorist Miško Šuvaković in which the experience of the visual arts is the starting point for a reflection on the important issues of contemporary humanities. Essays of both authors, although written from different perspectives and in a different style, show that the duty of art in times of constant change, mixing and superficial aesthetisation is the ethical and philosophical engagement.

САДРЖАЈ

Бојана С. Стојановић Пантовић (Нови Сад) ЕСЕЈ ЈОВАНА ХРИСТИЋА КАО НАРАТИВ (НА ПРИМЕРУ ЗБИРКЕ <i>ТЕРАСА НА ДВА МОРА</i>)	5
Драган Ј. Хамовић (Београд) ЈОВАН ХРИСТИЋ КАО ТЕОРЕТИЧАР ЕСЕЈА И АУТОР ЕСЕЈИСТИЧКЕ ПРОЗЕ.....	15
Светлана С. Шеатовић Димитријевић (Београд) ВИЗАНТИЈА И МЕДИТЕРАНСКЕ ТЕМЕ У ЕСЕЈИМА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА И ЈОВАНА ХРИСТИЋА	23
Елена И. Дараданова (Софија) ПУТОВАЊЕ У ЕСЕЈИСТИЦИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА	33
Миливоје В. Млађеновић (Сомбор) ЕСЕЈИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА О ДРАМИ И ПОЗОРИШТУ	43
Ливија Д. Екмечић (Београд) ХРИСТИЋЕВО ВИЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ	53
Славко В. Петаковић (Београд) ДУБРОВНИК У ЕСЕЈИМА ЛУЈА ВОЈНОВИЋА.....	63
Милан Д. Алексић (Београд) ОГЛЕДИ ЉУБОМИРА НЕДИЋА.....	71
Małgorzata Filipek (Wrocław) ЛИК ФРАЊЕ АСИШКОГ У ЕСЕЈИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И ИВЕ АНДРИЋА	81
Весна З. Дицков (Београд) ИСИДОРА СЕКУЛИЋ О ШПАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ.....	91
Тамара М. Љујић (Београд) ПРЕПОРОД НАЦИОНАЛНОГ КАРАКТЕРА У ЕСЕЈИМА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ	103

Мирјана Д. Арежина (Бањалука) РИМИНСКА НЕВЈЕСТА У ЕСЕЈИМА ФРАНЧЕСКА ДЕ САНКТИСА И МАРКА ЦАРА	111
Предраг М. Јашовић (Нови Пазар) МАРКО ЦАР, КА ТЕОРИЈСКОЈ И ЖАНРОВСКОЈ ДЕФИНИЦИЈИ ЕСЕЈА	117
Валерија Б. Јанићијевић (Београд) НАСТАВА КЊИЖЕВНОСТИ У ЕСЕЈИМА БОГДАНА ПОПОВИЋА	127
Саша Д. Кнежевић (Источно Сарајево – Пале) ПРЕДИСЛОВИЈЕ КАО ЕСЕЈИСТИЧКИ ЖАНР.....	137
Персида С. Лазаревић Di Giacomo (Chieti-Pescara) ЕСЕЈИСТИЧКИ ДИСКУРС СРПСКЕ ПРОСВЕТИТЕЉСКЕ МРЕЖЕ	145
Зорица П. Хаџић (Нови Сад) „ИЗМЕЂУ ОРЛА И ВУКА” – КАШАНИН О БРАНКУ РАДИЧЕВИЋУ	155
Татјана Н. Јовићевић (Београд) ЕСЕЈИСТИЧКИ ДИСКУРС И КЊИЖЕВН(ОКРИТИЧК)А МИСаО ЛАЗЕ КОСТИЋА	165
Владимир В. Гвозден (Нови Сад) ЕСЕЈИСТА ЈОВАН ДУЧИЋ	175
Маја Ј. Медан (Нови Сад) <i>ОД НЕМИЛА ДО НЕДРАГА</i> МИЛАНА ДЕДИНЦА: ЕСЕЈИЗАЦИЈА ЛИРСКЕ ПРОЗЕ ИЛИ ЛИРИЗАЦИЈА ЕСЕЈА	185
Gabriella Schubert (Jena) СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР О НЕМЦИМА	195
Слободан В. Владушић (Нови Сад) ЕСЕЈ КАО МИШЉЕЊЕ ТЕЛОМ – О ЕСЕЈИМА СРЕТЕНА МАРИЋА	203
Горана С. Раичевић (Нови Сад) ЈЕЗИК, БИЋЕ, ИДЕОЛОГИЈА: ЕСЕЈИСТИЧКИ ДИСКУРС РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА О ПОЕЗИЈИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ	213
Miłosz Bukwałt (Wrocław) ИСКУСТВО ДИЈАСПОРЕ У ИЗАБРАНИМ ЕСЕЈИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА.....	223

Бошко Ј. Сувајџић (Београд) <i>УЛЕПШАВАЊЕ НЕВИДЉИВОГ</i> ДРАШКА РЕЂЕПА – ХАГИОГРАФИЈА О МИРОСЛАВУ АНТИЋУ	235
Слађана В. Јаћимовић (Београд) АУТОИРОНИЧНА САМОСВЕСТ О КУЛТУРНОМ И НАЦИОНАЛНОМ ИДЕНТИТЕТУ – ЈЕДАН АСПЕКТ ЕСЕЈИЗАЦИЈЕ ПУТОПИСА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	245
Јелена С. Панић Мараш (Београд) ЕСЕЈИЗАЦИЈА ДЕЛА <i>КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У КОНТЕКСТУ ПРИПОВЕДАЊА О ЕРОТСКОМ	255
Оља С. Василева (Београд) ЕСЕЈИ БОРИСЛАВА РАДОВИЋА О ПОЕЗИЈИ И ПЕСНИЦИМА	263
Стеван Б. Брадић (Нови Сад) ПОЕЗИЈА У ЕСЕЈИСТИЦИ И ЕСЕЈИСТИКА У ПОЕЗИЈИ: ХИБРИДИЗАЦИЈА ЖАНРА ЕСЕЈА У ДЕЛУ ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА	273
Бојан М. Јовић (Београд) <i>ПУНКТУМ</i> ГАЛЕБОВОГ КРИЛА: <i>СВЕТЛА КОМОРА</i> РОЛАНА БАРТА И ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА ФОТОГРАФИЈЕ/ФОТОГРАФИЗАЦИЈА ФИКЦИЈЕ У СТВАРЛАШТВУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И УМЕТНИЧКЕ ГРУПЕ <i>ГОРГОНА</i>	283
Весна В. Елез (Београд) РОЛАН БАРТ: ОСЛОБАЂАЊЕ ТЕКСТА	295
Снежана М. Милосављевић Милић (Ниш) ЖАНРОВСКА ПРЕПЛИТАЊА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ – КОГНИТИВНОНАРАТОЛОШКИ УГАО	303
Дејан Д. Милутиновић (Ниш) ОКВИРИ <i>ОСАМЕ</i>	313
Оксана Микитенко (Київ) ПУЧКО ПРИПОВЕДАЊЕ О ВУКУ КАРАЏИЋУ (А. ВЕРЕТЕЉНИК. <i>ОПОВІДАННЯ ПРО ВУКА КАРАДЖИЧА</i> , 1906)	323
Данијела Р. Петковић (Београд) НАРАТИВНЕ ТЕХНИКЕ ПЕВАЧА ЕПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА	333

Валентина Д. Питулић (Косовска Митровица) ЛЕГЕНДЕ О СВЕТИТЕЉИМА И ЈУНАЦИМА У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ.....	345
Milica Jakóbiec-Semkowowa (Wrocław) ПРИПОВЕДАЧКИ ПОКУШАЈИ БРАНКА РАДИЧЕВИЋА	355
Адријана М. Марчетић (Београд) НАРАТИВНЕ ТЕХНИКЕ У ПРОЗИ ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА.....	365
Јован М. Љуштановић (Нови Сад) ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА И НАЧЕЛО КОХЕРЕНЦИЈЕ У <i>БАШТИ СЉЕЗОВЕ БОЈЕ</i> БРАНКА ЋОПИЋА	375
Марија Т. Благојевић (Београд) <i>ТЕКСТ У ТЕКСТУ</i> – „РАЊЕНИК” И „ПУТНЕ БЕЛЕШКЕ” ЂУРЕ ЈАКШИЋА	385
Софија М. Кошничар (Нови Сад) КАРАКТЕРИСТИКЕ ПРИПОВЕДНИХ ОБЛИКА У ДЕЛИМА <i>КЊИГА О МИКЕЛАНЂЕЛУ И КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	395
Ирина Ј. Иванова (Москва) ПРИПОВЕДАЊЕ И ПРИПОВЕДАЧИ У <i>АНДРИЋЕВОЈ ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ</i>	405
Бранимир Ђ. Човић (Бањалука) СЛИКА „ДРУГОГ” И НАРАТИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ У <i>ТРАВНИЧКОЈ ХРОНИЦИ</i> ИВЕ АНДРИЋА И <i>ТИХОМ ДОНУ</i> МИХАИЛА ШОЛОХОВА	413
Зорана З. Опачић (Београд) АВИЈАТИЧАРСКИ ПУТОПИСИ СТАНИСЛАВА КРАКОВА (НАДЗЕМАЉСКА ПЕРСПЕКТИВА АВАНГАРДНЕ ПУТОПИСНЕ ПРОЗЕ).....	427
Александар С. Пејчић (Београд) ОБЛИКОВАЊЕ ПРИЧЕ И ПРИЧАЊА У КОМЕДИЈАМА БРАНИСЛАВА НУШИЋА	439
Миломир М. Гавриловић (Београд) ОДЛИКЕ ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКОГ МОДЕЛА ПРОЗЕ И МОГУЋНОСТИ ПРИМЕНЕ НА СРПСКИ РОМАН ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА.....	449

Марија Рита Лето (Chieti-Pescara) РЕЧИ И СЛИКЕ: ПОРОДИЧНА ПРИЧА У ГРАФИЧКОМ РОМАНУ <i>ОТАЦБИНА</i> НИНЕ БУЊЕВАЦ.....	461
Варвара Б. Хлебникова (Москва) ПУТОПИСНЕ И НОВИНАРСКЕ БЕЛЕШКЕ П. А. РОВИНСКОГ О СРБИЈИ	471
Ина И. Христова (Софија) ЕВРОПСКИ ГРАДОВИ ИЗ ВИЗУРЕ ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА: <i>О ПИСЦИМА И ГРАДОВИМА</i>	481
Magdalena Bogusławska (Wrocław) ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ И СТАЊЕ СУБЈЕКТА У СВЕТУ СТАЛНЕ ПРОМЕНЕ (КОМПАРАТИСТИЧКО ЧИТАЊЕ ЕСЕЈА МИШКА ШУВАКОВИЋА И ЗИГМУНТА БАУМАНА)	491

Зборник Научни састанак слависта у Вукове дане
излази једанпут годишње

За издавача:

Проф. др *Бошко Сувајић*

Редакција:

Проф. др *Љиљана Јухас Георгиевска*

Проф. др *Бошко Сувајић*

Проф. др *Славко Петаковић*

Проф. др *Предраг Петровић*

Проф. др *Валентина Питулић*

Проф. др *Ана Кречмер*

Проф. др *Герхард Ресел*

Проф. др *Галина Тјанко*

Доц. др *Бобан Ђурић*

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 Сувајић*

Проф. др *Зорица Несторовић*

Проф. др *Славко Петаковић*

Проф. др *Предраг Петровић*

Доц. др *Милан Алексић*

Технички уредиле и штампу водиле:

Даница Јовић

Марина Младеновић Митровић

Коректор:

Даница Јовић

Марина Младеновић Митровић

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 978-86-6153-470-6

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-4(082)
811.163.41.09:82.0(082)

НАУЧНИ састанак слависта у Вукове дане (46 ; 2016 ; Београд)

Есеј, есејисти и есејизација у српској књижевности ; Форме приповедања у српској књижевности. 2 / 46. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 15-18. IX 2016. - Београд : Међународни славистички центар, 2017 (Београд : Чигоја штампа). - 505 стр. ; 24 cm. - (МЦЦ, ISSN 0351-9066)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Résumé; Summary; Zusammenfassung; Резюме.

ISBN 978-86-6153-470-6

а) Српска књижевност - Есеји - Зборници б) Српска књижевност -
Поетика - Зборници с) Књижевно дело - Форма - Зборници
COBISS.SR-ID 243827980