



БЕОГРАД

16–20. IX 2020.

**НАУЧНИ
САСТАНАК
САДВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**

**СРПСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ ДАНАС –
ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ
АСПЕКТИ ПРОУЧАВАЊА,
РЕЦЕПЦИЈЕ И ПРЕВОЂЕЊА**

БЕОГРАД, 2021.

50/2

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

**СРПСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ ДАНАС–
ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ
ПРОУЧАВАЊА, РЕЦЕПЦИЈЕ И ПРЕВОЂЕЊА**

Снежана В. ЈЕЛЕСИЈЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

„СЛОВО НА ВАЗНЕСЕЊЕ ГОСПОДЊЕ” СВЕТОГ КИРИЛА ТУРОВСКОГ У СРПСКОЈ РУКОПИСНОЈ ТРАДИЦИЈИ

У раду се доносе подаци о тринаест српскословенских преписа „Слова на Вазнесење Господње” Светог Кирила Туровског и једној обради тог слова на српском народном језику. Од српскословенских преписа сачувано је десет. Девет потиче из XVI, XVI–XVII или XVII века и налази се у саставу Поученија изабраних. Један је 1735. начинио Гаврил Стефановић Венцловић. Он је ову беседу и обрадио на српском народном језику. После међусобног поређења осам српскословенских преписа „Слова” установљено је да они текстолошки чине три групе. Највећи број преписа припада првој групи, у коју спада и ово слово у првом издању Поученија изабраних (Заблудов, 1569) и издању В. М. Гарабурде (Вилно, око 1580). Изнето је мишљење да је предложак једног српског преписа Поученија изабраних било издање В. М. Гарабурде.

Кључне речи: Кирил Туровски, беседа, Вазнесење, Поученија изабрана, српскословенски преписи, поређење.

Рано је до Срба допрла реч „другог златословесног” Старе Русије, како је Свети Кирил, епископ Туровски, назван у пролошком житију под 28. априлом (уп. Лосева 2009: 353).¹ Из њега се сазнаје да је био родом из града Турова, из богате породице. Није волео богатство и славу овог пропадљивог света, те се замонашио и подвигом постао станиште Светог Духа. Учио је монахе поковавању и послушању игуману. У жељи за већим подвигом, неко време је био столпник и затворник. Многа божанска дела је написао и био славан у целој тој земљи. На молбу кнеза и житеља његовог родног града постављен је за епископа града Турова. Написао је многе душекорисне беседе,

* snezana.jelesijevic@fil.bg.ac.rs

¹ Већина проучавалаца сматра да је житије настало у другој половини XIII века (Артамонов 2014: 601). Научница Сон Џонг Со (2004: 234–237) мисли да је написано између прелаза из XII у XIII век и краја XIII – почетка XIV века, а Борис Михајлович Клос (2003: 205) – крајем XIV – почетком XV века. По Олги Викторовној Лосевој (2009: 233–235), састављено је после најезде Татара. Сон Џонг Со (2004: 228–234) је указала на разлике између два вида пролошког житија Светог Кирила.

молитве и похвале многим светима. Разобличио је јерес Фјодорца, епископа Ростовског, и проклео га (уп. Лосева 2009: 350–352). Вероватно је устао против незаконитог протеривања претходног ростовског епископа и оснивања у Владимиру посебне митрополије, независне од Кијева, којом је требало да управља Теодор (Артамонов 2014: 602). Преминуо је после 1182–1183, повукавши се до тада са епископске катедре (Понирко 1992: 155–165; Артамонов 2014: 602), а већ у трећој четвртини XIII века, у српском Зборнику попа Драгоља (Збирка Народне библиотеке Србије, бр. 651) нашла се његова „Повест о белорисцу човеку и о монаштву, и о души, и о покајању” (в. Јелесијевић 2012а, I: 315, 316, 317–318).² У XVI веку Срби ће се упознати са Кириловим циклусом седмичних молитава (21) и „Словом на Вазнесење Господње” (Турликов 2014: 146).³

Игор Петровић Јерјомин (1958: 340–343) је објавио најстарији рускословенски препис Кириловог „Слова на Вазнесење Господње”, из Зборника словā и поука (Российская Национальная библиотека (даље РНБ), Санкт-Петербург), Ф.п.І.39, из друге половине XIII века.⁴ Прегледавши још 27 преписа из различитих врста зборника, закључио је да су сви истог типа („однотипны”). Поменути преписима је прибројао два, у којима је уочио однекуд додати увод (Јерјомин 1955: 360–361). Тај увод је, како је установила С. Николова, поука Климента Охридског на Вазнесење (Николова 1988а: 43–44). У издању беседе И. П. Јерјомин је варијанте донео из три преписа из XIV и једног из XV века (Јерјомин 1955: 360, 361).

Светлина Николова (1988б: 39–40) је указала на пет рускословенских преписа овог слова, од којих су само два сачувана. Један се налази у Поученијима изабраним из Збирке А. Ф. Гилџердинга (РНБ), бр. 19, датираним другом половином XVI века. Рукопис је припадао манастиру Светог Архангела Михаила у Колашину (Опись 2015: бр. 19; Мошин 1958а: 412, бр. 19). Препис се налази на стр. 1346–140а (Г 19). Он је међу преписима које је И. П. Јерјомин (1955: 360) прегледао приликом приређивања издања Кириловог „Слова на Вазнесење”. Други је у зборнику „Пресађеница”. Године 1735, у Ђуру, преписао га је Гаврило Стефановић Венцловић. Налази се у Архиву Српске академије наука и уметности, бр. 133⁵, стр. 4406–446а (С 133). „Слово на Вазнесење” је било у саставу Поученија изабраних у три рукописа старе збирке Народне библиотеке у Београду – бр. 80, 221 и 308 (Сперански

² В. издање и снимке преписа у: Јелесијевић 2012а, II: 190–201, 301–313.

³ Сачувана су најмање тридесет три српска преписа углавном целовитог Кириловог циклуса молитава, а један препис је био у рукопису старе збирке Народне библиотеке у Београду (Николова 1988б: 44–46, 47–49; Јелесијевић 2012а, I: 326–327; Јелесијевић 2012б: 87, 90–92). Тридесет четири јужнословенска преписа Кириловог циклуса у свом раду помиње С. Николова, а не више од педесет, како пише Јекатерина Рогачевска. Рукопис из збирке Ј. Ј. Јегорова (РГБ) С. Николова помиње међу руским, а не међу јужнословенским преписима овог циклуса, како стоји у раду поменуте руске научнице (Рогачевска 1996: 76). Српскословенским преписима циклуса Кирилових молитава бави се, у оквиру докторске дисертације, колегиница Ирена Суботић.

⁴ Назив рукописа и датирање наводе се према опису у: СК XI–XIII 1984: 324–325, бр. 391.

⁵ Опис у Стојановић 1901: 114–120, бр. 96 (133).

1960: 25; Николова 1988б: 39).⁶ Бугарска научница је скренула пажњу и на обраду овог слова на српском народном језику, што ју је начинио Гаврило Стефановић, у рукопису Архива САНУ, бр. 272, који је преписао 1743. (Николова 1988б: 40), стр. 278б–288а.⁷ Академик Анатолиј Аркадјевич Турилов је указао на ову беседу у склопу српског преписа Учитељног јеванђеља с почетка XVII века у Збирци А. И. Хлудова (Государственный исторический музей, Москва), бр. 123 (Турилов 2003: 141).⁸

Он је констатовао (Турилов 2014: 142, 156) да се на словенском југу Кирилово „Слово на Вазнесење” среће само у саставу Учитељног јеванђеља патријарха Калиста (или Филотеја Кокиноса). „Учительное Евангелие” је назив који руски научници користе за зборник поука постојаног састава за све недеље (и Лазареву суботу), почев од недеље митара и фарисеја до 32. недеље после Свете Педесетнице, и за непокретне празнике – Господње и изабране, од 1. септембра до Усековања.⁹ Код нас се он углавном назива Поученија изабрана. Пун изворни његов наслов гласи: „Поученија изабрана от светаго Јевангелија и от многих божаставних писаниј, глагољемаја от архијереја из уст ва васаку недељу на поученије христоименитим људем или прочитајема, такожде и на Господскије празници”.¹⁰ То је словенски превод проширене варијанте Патријарашког хомилијара. Патријарашки хомилијар је саставио Цариградски патријарх Јован IX Агапитос (1111–1134). У постојаном саставу има 58 поука. Њима је додато 20 поука на непокретне празнике (Јакшин 2011: 96–97; Јакшин 2012а: 16; Миловановић 1983: 156–157). Проширене варијанте хомилијара настале су најраније крајем XIII – почетком XIV века (Јакшин 2012а: 5, 6; Јакшин 2011: 96–97). Извори тумачења Јеванђеља у Патријарашком хомилијару били су компилаторски коментари Теофилакта Бугарског и Јевтимија Зигавина, беседе Светог Јована Златоустог, разне катене на Јеванђеља, беседе Светих Василија Великог, Григорија Богослова, Григорија Ниског и др. (Јакшин 2011: 96–105; Јакшин 2012а: 15–16; Миловановић 1983: 159). На још један извор у оба дѣла проширеног Хомилијара (и у поукама за све недеље и у поукама за непокретне празнике) – Мале катихезе Теодора Студита – скренула је пажњу Челица Миловановић (1983: 159–161) и изнела претпоставку да оба дѣла, бар оквирно, припадају истом аутору – патријарху Јовану IX Агапитосу.¹¹ Цариградски патријарх Герман II и мо-

⁶ Рукопис бр. 80 Љубомир Стојановић датира XV, а рукописе бр. 221 и 308 – XVI веком: Стојановић 1903: 265–274, бр. 456 (221), 457 (308), 458 (80).

⁷ Опис у Стојановић 1901: 138–145, бр. 98 (272).

⁸ У опису рукопис је назван Уставом црквеним и датиран XV веком (Попов 1872: 287, бр. 123).

⁹ Наведени руски назив зборника потиче од његовог назива у првом издању: книга зѡвоѡдѡ еѡлѡи очитѡнѡе. Штампали су га у Заблудову 1569. Иван Фјодоров и Петар Тимофејев Мстиславец (в. Немировски, Јемелјанова 2009: 70–71; Јакшин 2012а: 14). „Учительное евангелие” вероватно треба превести као Јеванђеље са поукама.

¹⁰ Наведено према читању, по опису Поученија изабраних из старе збирке Народне библиотеке у Београду, бр. 308 (Стојановић 1903: 271). Варијанту заглавља у којој се поред Господњих помињу и празници „на изабраних светих” в. у Трифуновић 2013: 16, 17.

¹¹ Иван Владимирович Јакшин (2011: 101) ће установити да Патријарашки хомилијар садржи одломке трију слова из Малих катихеза Теодора Студита, једног слова из његових Великих катихеза и Катихезе на Васкрс.

нах Марко Критски су могући аутори неких од додатих поука на непокретне празнике (Јакшин 2011: 96–97; в. и Јакшин 2012а: 6, 15–16). Иван Владимирович Јакшин сматра да је проширена варијанта Патријарашког хомилијара настала за време патријарха Филотеја Кокиноса и да ју је, можда, он и саставио. У тој новој варијанти додате су нове поуке на непокретне празнике, а у неке поуке у недеље додати су умети исихастичке садржине (Јакшин 2012а: 16; Јакшин 2011: 97).

Још су Александар Горски и Капитон Невострујев учили да у неким преписима словенског превода Поученија изабраних пише да су преведена године 6915 (1407), а у другим – 6851 (1343). Скрнули су пажњу и на неке примере „исправљања” у тексту једног преписа у односу на друге преписе и московско издање из 1686. године (Горски, Невострујев 1859: 667–668, 669–670). По мишљењу И. В. Јакшина, словенски превод је начињен 1343. на Светој Гори. Преведена је поменута проширена варијанта зборника коју аутор везује за патријарха Филотеја Кокиноса (Јакшин 2012а: 6–7, 12, 16, 19). Марија Спасова (2004: 83, 84, 100–101) сматра да је превод бугарски и да је могао настати и пре XIV века, па бити редигован у том веку у складу са променама у говорном бугарском језику које у се јавиле до његове прве половине.¹² Професор Ђорђе Трифуновић (2013: 6–7, 8, 9) претпоставља да су Поученија изабрана преведена на српскословенски.

Појављивање њиховог превода у руској писмености И. В. Јакшин везује за митрополита Кипријана. У руској традицији он издваја две редакције превода. Прва чува црте јужнословенског архетипа. Други вид прве руске редакције превода проучаваоца ставља у 1407. У њему се обнавља лексика без поређења са грчким текстом.¹³ Редигују се неке дијалекатске црте превода, он се прилагођава руском говорном језику. Могуће је да је исправљање вршено по налогу митрополита Кипријана, који је у посланици Атанасију Висоцком позивао на читање поука из овог зборника у црквама и манастирима. Посебном или идеолошком редакцијом И. В. Јакшин назива један од видова прве редакције што је у XV веку¹⁴ проширен низом дела, тада идеолошки битних за Русију, међу којима је Кирилова беседа на Вазнесење. Од њих ће касније само она ући у постојани састав неких варијаната Поученија изабраних и у прво издање из 1569. године (Јакшин 2012а: 11, 12–13, 18, 19). Друга редакција је настала 1522–1523. У њој је зборник исправљан према грчком тексту. По мишљењу И. В. Јакшина (2012б: 106–112), она је дело монаха Силуана и Максима Грка.¹⁵ Судећи по два преписа која смо прегледали, од укупно четири, та редакција не садржи беседу Кирила Туровског на Вазнесење.

¹² На неке аргументе за бугарски превод у раду М. Спасове осврнућемо се другом приликом.

¹³ На другом, пак, месту аутор износи претпоставку о исправљању руске рукописне традиције Поученија изабраних према редакцији Филотеја Кокиноса, везујући то исправљање за митрополита Кипријана или његово окружење (Јакшин 2012а: 7).

¹⁴ На једном месту аутор износи претпоставку да се ова редакција појавила до почетка XV века, на другом пише да се појавила после другог вида прве редакције насталог око 1407. године (Јакшин 2012а: 12–13, 19).

¹⁵ У другом раду И. В. Јакшин (2012а: 10, 11, 13–14, 19) ову редакцију приписује само монаху Силуану или монаху Силуану уз руковођење Максима Грка. О грешкама на два места прет-

Нових седам српскословенских преписа Кирилове беседе налази се у рукописима који су у описима названи Поученијима изабраним, Еванђељем учитељним или Поучитељним јеванђељем:

- 1) Повијесни музеј Хрватске, Р-69: депозит СПЦ; Гомирје, 1. Рукопис је писан 1590. године у манастиру Крки. У писаревом запису књига се назива „јевангелије учитељноје”. Препис беседе је на стр. 122а–126б (Мошин 1971: 74–78, бр. 71)¹⁶ (Гом 1);
- 2) Збирка Радослава М. Грујића 195 (Музеј Српске православне цркве), рукопис је писан 1593. у манастиру Ораховици (Мошин и др. 2017: 252–256, бр. 195; в. Трифуновић 2013: 14–15, 17)¹⁷, стр. 100а–104а (Гр 195);
- 3) Збирка манастира Свете Тројице код Пљеваља, бр. 6, 1595–1605 (Мошин 1958б: 256, бр. 102; Трифуновић 2013: 13, 16–17), стр. 99а–102б (Т 6);
- 4) Збирка Патријаршијске библиотеке, бр. 123, 1600. година, рукопис је приложен манастиру Стенику (Трифуновић 2013: 14, 17), стр. 397б–402а (ПБ 123);
- 5) Збирка Радослава М. Грујића 3–I–22, око 1620–1630. године (Трифуновић 2013: 15–16, 17), стр. 116б–120б (Гр 3–I–22);
- 6) Збирка манастира Хиландара, бр. 415, прва трећина XVII века (Турилов, Мошкова ²2016: 146, бр. 239; Богдановић 1978: 162, бр. 415; Трифуновић 2013: 16, 18), стр. 98б–102а (Х 415). Као предложак хиландарског преписа послужила су Поученија изабрана у руском рукопису Збирке Хиландара, бр. 412, с краја XVI (?) – почетка XVII века.¹⁸
- 7) Збирка А. Ф. Гилфердинга (РНБ), бр. 33, друга четвртина XVII века (1646?), из манастира Свете Тројице код Пљеваља (Опись 2015: 18, бр. 33; Мошин 1958а: 413, бр. 33), стр. 98б–102а (Г 33).

„Слово на Вазнесење” се налази и у Збирци Националне библиотеке „Свети Кирил и Методиј” (Софија), бр. 304, стр. 77б–81а. Писар јеромонах Даниил је оставио запис из кога се сазнаје да је кодекс преписао у Трнову и да га је купио јерођакон Михаил из светогорског манастира Ксеноха за 1900 аспри (350а).¹⁹ Затим пише: *въ лѣто ѿт[ъ] бытїа адамѡва, љѣдѣ:~ при мѣтрополнта*

ходне редакције, због чега су она звучала јеретички, и о осврту Васијана Патрикеева на једно од њих и Максима Грка на друго в. Јакшин 2012б: 110–111. На текстуалне разлике међу два руским редакцијама скреће се пажња у Јакшин 2012б: 106–108, 110. О томе, укључујући текстуалне разлике у бугарском препису Поученија изабраних из Збирке манастира Зографа, бр. 134, из треће четвртине XIV века (Турилов, Мошкова 2016: 146, бр. 238), в. у Спасова 2004: 71–88, 92–93, 96–100. Зографски препис садржи тринаест слова и почетак четрнаестог (Спасова 2004: 71). За проучавање превода овог зборника од значаја може бити српски препис првих четрнаест поука у рукопису из манастира Њамца, бр. 82, датираном XV веком (Панаитеску 1959: 188–191, бр. 148). На овај препис је указала Ч. Миловановић (1983: 153). Поученија изабрана из Патријаршијске библиотеке, бр. 38, из 1563. године, по њој су српске редакције (Миловановић 1983: 160). Димитрије Богдановић (1982: 46, бр. 463), пак, редакцију овог рукописа одређује као руску.

¹⁶ Податак о овом рукопису нашли смо у раду Челице Миловановић (1983: 152).

¹⁷ Овај манастир Ораховица је у области Пакраца (Петковић 1950: 228–230).

¹⁸ На почетку тог рукописа су Беседе Јована Златоустог на Јеванђеље од Матеја и Јована у преводу Максима Грка и Силуана (Турилов, Мошкова ²2016: 80–81, бр. 65; в. и Богдановић 1978: 161, бр. 412).

¹⁹ У издању записа у опису Бења Цонева (1910: 243) пише да је књига купљена за *ѡк* (1020) аспри. На овај препис Поученија изабраних указала је Ч. Миловановић (1983: 153).

трьншв(ь)скаго кѣр[ь] макаѣа:~ (350а). Према опису Бења Цонева (1910: 241–244, бр. 304), рукопис је српске редакције, правопис ресавски. Укључен је, међутим, у каталог бугарских рукописа (Христова и др. 1982: 160, бр. 431). Док се не упознамо са језичко-ортографским цртама целог рукописа, овај препис беседе нећемо укључивати у српскословенске преписе.

У рукопису Т 6 и Г 33 после наслова зборника пише да су поуке преведене са грчког језика на српски године 6851 (1343), у ПБ 123 – са грчког језика на руске књиге 6915 (1407), у Гр 3–I–22 – са грчког језика на словенске књиге 6900 (1392). У осталим сачуваним преписима нема овог податка (в. Трифуновић 2013: 16–18; Мошин 1971: 74).²⁰ У рукопису Г 19 није сачуван почетак.²¹

У шест побројаних преписа Поученија изабраних и препису Г 19 беседа се налази између Поуке у недељу слепог и Поуке у недељу 318 светих отаца. Једино је у ПБ 123 међу текстовима додатим постојаном саставу Поученија изабраних. Следи после Похвалног слова Светом Јовану Богослову архиепископа Цариградског Прокла (8. V) (395а–397б). Неки састави из тог додатка – Слово Светог пророка Захарије о опустошењу Јерусалима (5. септембар), Покров Пречисте Богородице (1. X), Похвално слово Светим арханђелима Михаилу и Гавриилу Климента Охридског (8. XI), Слово поучно Петру и Павлу, Похвала Светом пророку Илији Климента Охридског – у Поученијима изабраним Т 6 налазе се међу поукама за непокретне празнике. Зато је неопходно ближе испитати међусобни однос ова два рукописа, посебно поменутих дела у њима.²² По саставу и нумерацији глава српски преписи Поученија изабраних се не подударају. У Г 19, Гом 1, Гр 195, ПБ 123, 3–I–22, X 415 уз текст Кирилове беседе нема броја. У Т 6 и Г 33 уз њу је број 19.

Прегледали смо сачуване српскословенске преписе Кирилове беседе, изузев преписа у збирци А. И. Хлудова и најстаријег тачно датираним преписа Гом 1, за који смо сазнали када је наш рад био готово завршен. На особине у Гр 195 које сведоче о руском предлошку већ је скренута пажња (Трифуновић 2013: 15). О траговима руског предлошка у другим преписима биће речи у посебном раду.

Међусобно смо упоредили поменутих осам српскословенских преписа. У поређење смо укључили и Јерјоминово издање према препису из XIII века. Показало се да текстолошки једну групу чине преписи Гр 195, 3–I–22, Хил 415, С 133. У њу спада и ова беседа у издању Учитељног јеванђеља које су Иван Фјодоров и Петар Тимофејев Мстиславец 1569. штампали у Заблудову и у издању које је Василиј Михајлович Гарабурда око 1580. штампао у Вилну (Галенчанка и др. 1986: 60–61, бр. 11). У првом издању, као и у другим издањима, коришћена је прва руска редакција Поученија изабраних. Преовладавају у њему одлике другог вида прве редакције (Јакшин 2012а: 14).

²⁰ Нема га ни у препису старе збирке Народне библиотеке у Београду, бр. 308 (Стојановић 1903: 271). Друга два преписа исте збирке немају почетак (Стојановић 1903: 265, 272).

²¹ Првог листа нема ни у Гр 3–I–22 (Трифуновић 2013: 15–16).

²² Један руски препис идеолошке редакције Поученија изабраних из прве половине XV века допуњен је циклусом нових минејских дела (Јакшин 2012а: 13).

Сматрамо да је рукопис Гр 195 препис издања В. М. Гарабурде. На то у препису указује не само постојање предговора и садржаја, изглед прве стране у поређењу са издањем и живе ознаке, већ и молитвица на крају, која постоји у Гарабурдином издању, а нема је у Заблудовском. Предговор и садржај постоје и у Гом 1, али у њему после Поуке на Усековање има От повести светаго Андреја и Епифанија о виденији Пресветеј Богородици (Мошин 1971: 74, 77). Ова група преписа је најближа издању према препису из XIII века. Текстолошки две засебне групе чине преписи Г 19 и ПБ 123, с једне стране, и Т 6 и Г 33, са друге.

Планирамо да у наредним радовима представимо разлике међу овим групама преписа и однос тих група и издања И. П. Јерјомина, да те групе упоредимо са руским преписима у Поученијима изабраним и објавимо слово према српским преписима, као и његову обраду на српском језику.

ЛИТЕРАТУРА

- Артамонов 2014: Ю. А. Артамонов, Кирилл II, у: Патриарх Московский и всея Руси Кирилл (ред.), *Православная энциклопедия*, том XXXIV, Кипрская Православная Церковь – Кирион, Вассиан, Агафон и Моисей, Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 601–602, 603.
- Богдановић 1978: Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд: Српска академија наука и уметности, Народна библиотека СР Србије.
- Богдановић 1982: Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Галенчанка и др. 1996: Г. Я. Галенчанка, Т. В. Непарожная, Т. К. Радзевич, *Книга Беларусі. 1517–1917. Зводны каталог*, Мінск: Выдавецтва «Беларуская савецкая энцыклапедыя» імя Петруся Броўкі.
- Горски, Невострујев 1859: А. Горскій, К. Невоструевъ, *Описаніе славянскихъ рукописей Московской Синодальной библіотеки. Отдѣлъ вторый. Писанія святыхъ отецъ. 2. Писанія догматическія и духовно-нравственныя*, Москва.
- Якшин 2011: И. В. Якшин, Источники и структура поучений Евангелия учительного: Патриарший Гомилиарий, Новосибирск: *Вестник Новосибирского государственного университета*, Серия: История. Филология, X/8, 96–105.
- Якшин 2012а: И. В. Якшин, *Литературная история „Евангелия учительного” (рукописная традиция конца XIV–XVII в.)*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Новосибирск.
- Якшин 2012б: И. В. Якшин, К вопросу об авторстве второй редакции «Евангелия учительного», Новосибирск: *Вестник Новосибирского государственного университета*, Серия: История. Филология, XI/2, 106–112.

- Јелесијевић 2012а, I: С. В. Јелесијевић, *Изворна књижевна дела Кијевске Русије у српскословенској рукописној традицији*, I, докторска дисертација, Београд 2012 [откупани текст докторске дисертације].
- Јелесијевић 2012а, II: С. В. Јелесијевић, *Изворна књижевна дела Кијевске Русије у српскословенској рукописној традицији*, II, докторска дисертација, Београд 2012 [откупани текст докторске дисертације].
- Јелесијевић 2012б: С. Елесиевич, Произведения Франциска Скорины и святого Кирилла Туровского в сербской рукописи монастыря Никольца, у: Филарет, Митрополит Минский и Слуцкий, Патриарший Экзарх всея Белуруси (ред.), *XVIII Международные Кирилло-Методиевские Чтения «Книга в формировании духовной культуры и государственности белорусского народа»*. Доклады научно-практической конференции 16–17 мая 2012 г., Минск: «Ковчег», 85–92.
- Јерјомин 1955: И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского, Москва, Ленинград: *Труды Отдела древнерусской литературы*, XI, 342–367.
- Јерјомин 1958: И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского, Москва, Ленинград: *Труды Отдела древнерусской литературы*, XV, 331–348.
- Клос 2003: Б. М. Клос, Житие Кирилла Туровского, у: Я. Н. Шапов (ред.), *Письменные памятники истории Древней Руси. Летописи. Повести. Хождения. Поучения. Жития. Послания. Аннотированный каталог-справочник*, Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 205.
- Лосева 2009: О. В. Лосева, *Жития русских святых в составе древнерусских прологов XII – первой трети XV веков*, Москва: Рукописные памятники Древней Руси.
- Миловановић 1983: Ч. Миловановић, Учително јеванђеље патријарха Калиста у словенској и византијској књижевности, Београд: *Зборник радова Византолошког института*, XXII, 149–163.
- Мошин 1958а: В. А. Мошин, К датировке рукописей из собрания А. Ф. Гильфердинга Государственной Публичной библиотеки, Москва, Ленинград: *Труды Отдела древнерусской литературы*, XV, 409–417.
- Мошин 1958б: В. Мошин, Ћирилски рукописи манастира Свете Тројице код Пљеваља, Цетиње: *Историски записи*, XIV/1–2.
- Мошин 1971: В. Мошин, *Ћирилски рукописи у Повијесном музеју Хрватске*, Београд: Српска књижевна задруга (Опис јужнословенских ћирилских рукописа, Том I).
- Мошин и др. 2017: В. Мошин, Љ. Васиљев, Д. Богдановић, М. Гроздановић-Пајић, *Рукописи Музеја Српске православне цркве: Збирка Радослава М. Грујића*, књ. I, Археографски опис, св. I, Београд: Народна библиотека Србије, Музеј Српске православне цркве (Опис јужнословенских ћирилских рукописа, Том VII).
- Немировски, Јемельянова 2009: Е. Л. Немировский, Е. А. Емельянова, *Книги Кирилловской печати 1551–1600. Каталог*, Москва: «Пашков дом».

- Николова 1988а: С. Николова, Кирил Туровски и јужнословјанската книжнина. I. Старобългарската литература и Кирил Туровски, Софија: *Palaeobulgarica*, XII/2, 25–44.
- Николова 1988б: С. Николова, Кирил Туровски и јужнословјанската книжнина. II. Кирил Туровски в јужнословјанската ръкописна традиција, Софија: *Palaeobulgarica*, XII/3, 38–51.
- Опись 2015: Ф. 182. *Собрание А. Ф. Гильфердинга. Опись фонда (оп. 1)*, Санкт-Петербург: Российская Национальная библиотека, Отдел рукописей [откуцани текст].
- Панаетеску 1959: P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei RPR*, Vol. I, București: Editura Academiei Republicii Populare Romîne.
- Петковић 1950: В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд: Српска академија наука.
- Понирко 1992: Н. В. Понырко, *Эпистолярное наследие Древней Руси. XI–XIII. Исследования, тексты, переводы*, Санкт-Петербург: „Наука”.
- Попов 1897: А. Поповъ, *Описание рукописей и каталогъ книгъ церковной печати библиотеки А. И. Хлудова*, Москва: Издание А. И. Хлудова.
- Рогачевска 1996: Е. Рогачевская, Цикл молитв Кирилла Туровского в јужнословјанских рукописях, хранящихся в Болгарии, Софија: *Palaeobulgarica*, XX/3, 76–84.
- СК XI–XIII 1984: *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв.*, Москва: Издательство «Наука».
- Сон Џонг Со 2004: Сон Джонг Со, Житие Кирилла Туровского в составе Пролога, С.-Петербург: *Труды Отдела древнерусского языка и литературы*, LV, 228–239.
- Спасова 2004: М. Спасова, Цитатите от Псалтира в Учителното евангелие от 1343 г. и проблемите околу славјански превод на Библијата, у: Л. Тасева (ред.), *Преводите през XIV столетие на Балканите. Доклади от меѓународната конференција Софија, 26–28 јуни 2003*, Софија: Издателска къща „ГорексПрес”, 71–127.
- Сперански 1960: М. Н. Сперанский, К истории взаимоотношений русской и югославјанских литератур (русские памятники письменности на юге славјанства), у: М. Н. Сперанский, *Из истории русско-славјанских литературных связей*, Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР.
- Стојановић 1901: Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига. Збирка Српске Краљевске Академије*, Београд: Српска Краљевска Академија.
- Стојановић 1903: Љ. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду. IV: Рукописи и старе штампане књиге*, Београд: Издање и штампа Краљ.-српске државне штампарије.
- Трифуновић 2013: Ђ. Трифуновић, О неким питањима проучавања Поученија изабраних у старим словенским књижевностима, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, LXXIX, 3–18.

- Турилов 2003: А. А. Турилов, Слово на Вознесение, у: Я. Н. Шапов (ред.), *Письменные памятники истории Древней Руси. Летописи. Повести. Хождения. Поучения. Жития. Послания. Аннотированный каталог-справочник*, Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 140.
- Турилов 2014: А. А. Турилов, Памятники древнерусской литературы и письменности у южных славян в XII–XIV вв. (Проблемы и перспективы изучения), у: А. А. Турилов, *Исследования по славянскому и сербскому средневековью*, Београд: Чигоја штампа.
- Турилов, Мошкова ²2016: А. А. Турилов, Л. В. Мошкова, *Каталог славянских рукописей афонских обителей*, Београд: Чигоја штампа.
- Христова и др. 1982: Б. Христова, Д. Караджова, А. Икономова, *Български ръкописи от XI до XVIII век запазени в България. Своден каталог*, Том I, София: Народна библиотека „Кирил и Методий”.
- Цонев 1910: Б. Цоневъ, *Опись на ръкописитѣ и старопечатнитѣ книги на Народната библиотека въ София*, София: Държавна печатница.

Снежана В. Елесиевич

«СЛОВО НА ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ» СВЯТОГО КИРИЛЛА ТУРОВСКОГО
В СЕРБСКОЙ РУКОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ

Резюме

В статье сообщаются данные о тринадцати сербских списках «Слова на Вознесение Господне» святого Кирилла Туровского. Из них до нас дошли десять, девять из которых восходят к XVI, XVI–XVII или XVII вв. и находятся в Учительном Евангелии. Один, переписанный Гавриилом Стефановичем Венцловичем в 1735 году, находится в им самим составленном сборнике. Ему принадлежит и редакция этого «Слова» на сербском языке. На основании сравнения восьми сербских списков «Слова на Вознесение Господне» выделены три группы. Самое большое количество списков (4) относится к первой. К ней же принадлежит и «Слово» в первом издании Учительного Евангелия (Заблудов, 1569) и издании В. М. Гарабурды (Вильно, ок. 1580 г.). Автор полагает, что издание В. М. Гарабурды послужило непосредственным оригиналом для одного из сербских списков Учительного Евангелия.

Павел РУДЈАКОВ

Институт за светску историју Националне
Академије наука Украјине, Кијев

Оригинални научни рад

Примљен: 28. 12. 2020.

Прихваћен: 25. 2. 2021.

О РЕЦЕПЦИЈИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У УКРАЈИНСКОЈ АКАДЕМСКОЈ НАУЦИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ ХХ ВЕКА

Рецепција српске књижевности, фолклора, културе и рефлексии њихове историје у украјинској културној средини, укључујући њен научни сегмент, имају давну традицију. Преглед свега оног што је већ било урађено или би евентуално могло да буде уврћено у ову причу није предмет овог текста, па бих у вези с традицијом на основу које се формирала и развијала украјинска академска наука у другој половини ХХ века споменуо само једну епизоду. Ради се о раздобљу између 1830-их и 1860-их година, када су украјински представници постали активни учесници процеса стварања првих центара предавања и проучавања славистичких предмета у Царској Русији.

Кључне речи: рецепција, српска књижевност, украјинска академска наука, 20. век.

Рецепција српске књижевности, фолклора, културе и рефлексии њихове историје у украјинској културној средини, укључујући њен научни сегмент, имају давну традицију. Један од оних који је овом послу дао велики допринос био је Осип Бодјански (1808–1877), други – Измајил Срезњевски (1812–1880). Њих двојица су заједно са Петром Прејсом (1810–1846) и Виктором Григоровичем (1815–1876) постали први руски слависти које је царска влада, после ступања на снагу 1835. године у Русији новог универзитетског статута, којим је било предвиђено оснивање катедра „за историју и књижевности словенских наречја” на универзитетима, сврсисходно припремила за рад на оснивању првих катедра за славистику на универзитетима Москве, Санкт Петербурга, Казања и Харкова. Кијев је из списка изостао, иако је баш тих година осниван универзитет Светог Владимира (данас је то универзитет „Тарас Шевченко”). Слична катедра није била основана на њему због страха руских власти од раста пољског утицаја у региону и у круговима локалне духовне елите. Славистика је већ у то доба носила на себи печат идеологије и државне политике.

О. Бодјански, који је на студије у Москву дошао из Полтавског краја у Украјини, био је упућен у групу првих слависта Московског универзите-

та, где је претходно дипломирао (1834), магистрирао (1837), па после дужег (од 1837. до 1841. године) боравка у иностранству, у словенским крајевима Аустрије, Турске, Италије, Немачке, Прусије, Пољске (1840. године посетио је Београд), више година радио као професор славистике. Магистарски рад Бодјанског био је посвећен народном песништву словенских племена. У једном од његових дела ради се о српској усменој поезији, коју је аутор већ у том периоду јако добро познавао. Једна у низу заслуга Бодјанског јесте да је баш он почео рецепцију српске књижевности и културе за научну и ширу јавност у оквиру не само индивидуалне активности, већ и на институционалној основи, у име једног универзитета и посебне специјализоване катедре.

Међу свим оним што је О. Бодјански успео да уради на подручју славистичких студија у вези са нашом темом најзанимљивија су два текста: „Српска књижевност” и „Нацрт историје Дубровника”. Први представља нацрт већег дела, које аутор, нажалост, није успео никад да приведе крају. Овде је наведена уопштена шема организације грађе: „А. Књижевност Срба грчке вероисповести”, „Б. Језик и дела Срба католичке вероисповести”. У сваком од њих има мањих поглавља. У првом су то: „1. Судбина српског језика и књижевности”, „2. Преглед новије српске књижевности”. Други је потпуно готов текст написан на веома високом научном нивоу на основу више научних и других извора, који, нажалост, још увек није објављен па остаје доступан само у рукопису у архиву научника.

И. Срезњевски је боравио у словенским крајевима током 1839–1842. године. Његов је научни рад после повратка кући био углавном усмерен на лингвистику и фолклор, а не на књижевност. Посебну пажњу у контексту нашег излагања привлачи његово блиско познанство и стални контакти са Вуком Караџићем, којег је упознао у Србији. Ову је тему изврсно и готово исцрпно обрадио В. Вулетић у чланку из 1964. год. „Срезњевски и Вук”.

Рецепција српске књижевности и културе у Русији уз стално и значајно учешће Украјинаца са релативно великим одјеком у украјинској културној средини успешно, иако не увек у истом обиму и с једнаким квалитетом, наставља се у наредним историјским раздобљима све до краја Другог светског рата 1945. године, када долази до, у правом смислу те речи, продора у домену организације проучавања славистике па и србистике као једног од њених саставних дела. Ускоро после тога славистичке студије у Совјетском Савезу, добијајући чврсту државну подршку, концентришу се у низу нових посебних институција у оквиру Академије наука СССР-а и неких од савезних република, међу њима и Украјине, као и Министарства просвете.

У Москви је 1946. године основан Институт за славистичке студије АН СССР (Институт славяноведения; од 1968. – Институт за славистичке и балканолошке студије; Институт славяноведения и балканистики). У Кијеву је 1947. године формиран посебан одсек за општу историју и историју Словена у Историјском институту Академије наука Украјине. Нешто касније – 1956. године – одсек за славистичке и балканолошке студије почео је да функционише у још једној од украјинских академских установа – Институту за књижевност „Тарас Шевченко”. Наредних су година сличним путем у организа-

цији студија из славистике кренули Институт за језик и Институт за фолклор и етнографију. Ови су, на први поглед чисто формални, кораци извршили веома јак позитиван утицај на стање ствари у украјинској славистици. Захваљујући њима проучавање историје, књижевности, језика, фолклора, култура словенских народа у Украјини кренуло је са знатно већом активношћу него раније па је донело и знатно више практичних резултата релативно високог научног нивоа, који су имали широк и значајан друштвено-политички одјек.

У новооснованом одсеку за славистичке и балканоолошке студије Института за књижевност „Тарас Шевченко” током неколико првих година србистика није била заступљена због одсуства стручњака и јако неповољног политичког контекста какав је постојао током 1948–1955. године због конфликта државног врха СССР-а и Југославије. Стање је почело да се мења почетком шездесетих година прошлог века, па се од тог тренутка све до краја XX века развој србистике кретао претежно узлазном путањом и у погледу пораста броја истраживања из српске књижевности и из аспекта проширивања заступљених лица и појава, и у, што је најбитније, порасту њиховог квалитета. Као веома важну и значајну последицу концентрације студија славистике и србистике у Академији наука треба да поменемо чињеницу да су академски институти постали лидери проучавања и популаризације словенских језика, књижевности, историје, културе. Институт „Тарас Шевченко” заузео је такво место и преузео на себе такву улогу у својој бранши.

Према подели интересних сфера научних истраживања у оквиру Академије наука СССР-а и њених друштвених института одсек за славистику и балканистику Института „Тарас Шевченко” у Кијеву добио је задатак да се усмери на проучавање међусловенских књижевних веза у ширем значењу тог појма. У тај су круг, наравно, улазиле и украјинско-српске везе, на које је и била усредсређена главна пажња научника.

У почетном периоду, док су други академски аутори већ објављивали зборнике научних радова у жанру књижевних портрета, као што су „Савремени пољски писци” (1960), „Савремени бугарски писци” (1962), „Савремени писци Чехословачке” (1963), аутори који су се бавили историјом српске књижевности и књижевности других народа Југославије једва да су могли да објаве неке приказе на тему украјинско-српских и српско-украјинских књижевних веза у серијским издањима под насловом „Међусловенски књижевни узајамни односи” (изашло је три књиге током 1958–1963. године) и „Словенска историја књижевности и фолклористика” (четири књиге током 1965–1968. године). Веома симптоматично је да у првој књизи прве серије уопште није било српских материјала јер уредници нису успели да пронађу ауторе који би могли да их напишу. Током наредних двадесетак година посао је полако кренуо набоље. Не ради се, наравно, о томе да су одмах постигнути неки мање-више озбиљни резултати, услови за такав развој догађаја нису још били створени, али је од нарочите важности било појављивање српских тема у арсеналу украјинске академске науке о књижевности.

У Украјини је средином XX века у погледу рецепције нешто више среће од књижевности имао српски фолклор. Од 1958. године на Институту за фолклор, етнографију и историју уметности „Максим Рилски” покренуте су постдипломске студије управо за српски фолклор. Први постдипломац на овом смеру био је Михајло Гуцј, који је 1968. године у облику посебне књиге објавио свој научни рад припремљен током студија – „Српскохрватска народна песма у Украјини”. У трећој књизи „Међусловенских књижевних узајамних односа” (1963), успут речено, био је објављен његов чланак „Мало познати преводи српских народних песама на украјински језик”. Зањимљиво је да је као ментор М. Гуцја био приморан да ради професор Николај Кравцов из Москве, који је од 1947. године био научни сарадник у Институту за славистику, а од 1960. године још и управник катедре за усмено народно стваралаштво на Московском универзитету „Михајло Ломоносов”. У Кијеву у то време није било никога ко би био у стању да обавља ту функцију, и формално, и суштински.

Период квантитативне акумулације научних расправа, чланака, есеја, прегледа, библиографија везаних за историју српске књижевности потрајао је до средине осамдесетих година XX века. Након тога процес њене рецепције добио је нови подстицај и дао прве озбиљније резултате. Три су фактора, углавном, била у питању. Прво – био је покренут важан и велики научни пројекат „Украјинска књижевност у општесловенском и светском књижевном контексту”, у којем је српска књижевност заједно са украјинско-српским и српско-украјинским везама заузела посебно место. Друго – српска је грађа постала равноправни саставни део књижевноисторијских и делимично књижевнотеоријских расправа које су обухватале више словенских књижевности и проблеме општег карактера и садржаја. Најзад, треће – нова је генерација академских аутора у Украјини, мање се базирајући на претходни тренд усмерен првенствено на проучавање књижевних веза и излазећи из његових оквира, почела активно да се бави истраживањем српске прозе, углавном историјског романа, као и романа других врста.

Издање „Украјинска књижевност у општесловенском и светском књижевном контексту” направљено је у хронолошком редоследу – од најстаријих времена до последње четвртине XX века – и састоји се од пет књига: три прве чине научни текстови, две остале – библиографија превода, критичких расправа и других облика узајамне рецепције украјинске књижевности и других словенских (прве две књиге) и несловенских (књига трећа) књижевности (прва књига објављена је 1987, последња – 1994. године).

Српска књижевност заступљена је у више поглавља, између осталог и у онима у којима се ради о темама везаним за све словенске књижевности, као на пример: „Од старих времена до средине XVIII века”, „Од краја XVIII до средине XIX века”, „Тарас Шевченко и словенске књижевности” и др. Низ је поглавља у првој и другој књизи директно посвећен рецепцији српске књижевности на украјинском језичком подручју, а исто тако и свакојаким везама између српске и украјинске књижевности, укључујући и контакте, и типолошке сличности, и везе условљене заједничким пореклом (генетске), па

и различите њихове комбинације. Како у првом, тако је и другом случају украјинска публика добила пунију, систематски обрађену и представљену, стављену у различите контексте слику српских књижевних збивања, сазнала је више имена српских писаца и назива њихових дела, назива српске књижевне периодике, књижевно-културних институција и слично, добила је могућност да сагледа српску књижевност у развоју, као процес, па да га упореди са књижевним процесом у украјинским земљама.

Кад говоримо о томе да је низ украјинских научника почео да користи грађу из историје српске књижевности у истраживањима теоријског, концептуалног или општесловенског карактера, требало би да у првом реду споменемо академика Академије наука Украјине Григорија Вервеса, дугогодишњег (од 1958. године) управника одсека за славистичке и балканолошке студије на Институту „Тарас Шевченко”. Иначе стручњак из историје пољске књижевности, Г. Вервес је у познијим годинама почео да осмишља пољске писце, њихова дела и књижевне појаве у контексту других словенских књижевности, па је и српска књижевност у овом његовом подухвату заузела веома запажено, веома почасно место. У својим научним радовима Г. Вервес је користио претежно дескриптивну и компаративну методу, тако да је својим читаоцима пружио у исто време и обичан опис једног предмета, и његову књижевно-историјску анализу, и – као допуну – његов приказ у окружењу сличних предмета из домена других словенских књижевности. Што се тиче примера и паралела из српске књижевности, њих је највише, они су најпредметнији и најсадржајнији у књизи „У интернационалним књижевним везама. Питање контекста” (1976, друго допуњено издање 1983).

Године 1990. у Кијеву је објављен зборник научних радова из историје књижевности словенских и других социјалистичких земаља „На новим орбитама”. Српска грађа је присутна у оба уводна чланка, који разматрају питања општег карактера, присутна у различитим националним књижевностима. Аутор првог од њих, Г. Вервес, међу неколико других најистакнутијих словенских писаца XX века спомиње И. Андрића, ауторка другог, Валерија Ведица, активно и плодно користи у својој анализи дела М. Лалића, Б. Ћопића, Д. Ћосића, М. Селимовића, Е. Коша, Д. Михајловића као и неке краће рефлексије које се тичу одређених појава, прилика, тенденција у српској књижевности друге половине XX века.

Значајан део радова (три од укупно девет) у зборнику директно је посвећен темама из најновије српске прозе. Када се овај квантитативни пораст упореди с претходним стањем, када је један „српски” текст у академским издањима у Украјини долазио, у најмању руку, на тридесетак па чак и више од тога „несрпских”, биће јасно да је рецепција српске књижевности у украјинској академској науци у овом периоду добила нов јак подстицај.

Прва по реду међу ауторима чланака о српској књижевности, Ана Једлинска, на примерима прозних дела представника старије и млађе генерације српских писаца А. Исаковића, М. Булатовића, Д. Михајловића, Б. Пекића, С. Селенића, М. Ковача размишља о позицијама реализма у српској прози седамдесетих и осамдесетих година XX века. Друга ауторка, Надежда Непо-

рожња, анализирајући романе И. Андрића, М. Црњанског, М. Селимовића, Б. Петровића, М. Маркова, као и низа других аутора, говори о проблему традиционалног и новог у српском историјском роману. Павел Рудјаков, расправљајући о југословенском роману најновијег времена, већину грађе узима баш из српске књижевности, између осталог, дајући краћи приказ романа „Нож” В. Драшковића, као и низа других дела која у оно време нису била позната украјинској јавности.

Као још један од облика рецепције српске књижевности у Украјини требало би да споменем низ енциклопедијских чланака о српским писцима у фундаменталном академском издању „Украјинска књижевна енциклопедија” у пет књига (1988–1995), оствареном у Институту за књижевност „Тарас Шевченко” у време када је његов директор био академик Академије наука Украјине Игор Дзевеин, који је био председник научног одбора издања. За разлику од горепоменутог зборника „На новим орбитама” и од низа других издања, у којима је била заступљена нова и најновија српска књижевност, „Енциклопедија” је упознала Украјинце са представницима претходних генерација српских писаца, почевши од Вука Караџића и П. П. Његоша па преко Б. Радичевића, Л. Костића, Л. Лазаревића, М. Глишића до писаца и песника XX века – И. Андрића, М. Селимовића и др. На тај је начин представа о српској књижевности у Украјини била допуњена, знатно проширена, па је добила систематски изглед.

Свој је допринос рецепцији српске књижевности у украјинској академској науци дао и аутор ових редака, који је као научни сарадник, а у једном краћем периоду и научни секретар на Институту „Тарас Шевченко” био задужен управо за српску књижевност и књижевност других народа бивше Југославије. У периоду од 1986. до 1990. написао сам и објавио у колективним научним издањима одсека за славистику, а исто тако и у неколико бројева научног часописа „Совјетска историја књижевности” („Радянське літературознавство”), који је иначе упоредо са књижевно-уметничким часописом „Свемир” („Всесвіт”) био једна од главних трибина рецепције српске књижевности и њене историје, низ чланака о српском историјском роману, као и о роману о Народно-ослободилачкој борби 1941–1945. године.

На предлог Одељења за историју Српске академије наука и уметности 1991. године припремио сам за штампу украјински превод „Србије на Истоку” С. Марковића, који је био 1995. год. и објављен у осмој књизи његових „Целокупних дела” у издању САНУ. Превод „Србије на Истоку” на украјински језик сачинио је Теофан Василевски седамдесетих година XIX века. Рукопис овог текста чува се у Институту за књижевност „Тарас Шевченко”. Василевски је украјински публициста из круга познатог украјинског писца Ивана Франка, у чијем је архиву превод Марковићевог дела и сачуван. Заједно са другим сународницима он је као добровољац био учесник у устанку против Турака 1875–1876. године. Током 1875–1876, 1878–1881. године у часописима „Правда”, „Світ”, „Дзвін”, „Молот”, „Громадський друг” Василевски је штампао фелтоне о Србима, српским народним обичајима, српској историји, животу Срба под турском влашћу и оружаном борби против њих. И.

Франко је 1905. године објавио ове прилоге у посебном издању под насловом „Записи једног Украјинца о боравку међу Јужним Словенима” уз свој увод.

Године 1993. у издавачкој кући Академије наука Украјине „Научна мисао” („Наукова думка”) у Кијеву изашла је из штампе моја књига „Историја као роман”, у којој су три од четири поглавља посвећена српским писцима – И. Андрићу, М. Селимовићу, М. Црњанском (у четвртој се ради о роману „Заставе” М. Крлеже). Године 2001. она је под истим називом угледала свет на српском језику у заједничком издању београдског Завода за уџбенике и наставна средства, Вукове задужбине и Матице српске уз једну измену: уместо текста о М. Крлежи било је убачено поглавље о М. Павићу. Године 1995. на седници специјалног научног већа на истом Институту „Тарас Шевченко” одбранио сам докторску тезу на тему „Југословенски (српски и хрватски) историјски роман 40–80-их година XX века. Особености историјске концепције и наративне структуре”. Испало је да је овај „српски” докторат био у Украјини први за готово педесет година. Следећи (који је припремила и одбранила Н. Билик) је дошао двадесет и нешто година касније, поткрај 2010. године, и то не на Академији наука Украјине, него на Кијевском универзитету „Тарас Шевченко”. Академија је у међувремену, на велику жалост па и штету, дефинитивно изгубила свој лидерски положај у домену рецепције српске књижевности и њене историје у Украјини. На чело овог процеса стала је Катедра за славистику Кијевског универзитета „Тарас Шевченко”, баш тамо се појавила, ојачала и утврдила се нова генерација истраживача који се баве српском књижевношћу – О. Дзјуба, Н. Билик, О. Деркач. Свака од њих је, осим низа публикација у научној периодици, објавила и по једну књигу.

Године 2000. била је објављена још једна моја књига о српској књижевности – „Између вечности и времена: живот и дело Иве Андрића”. Тако се десило да је она постала у неку руку граница у рецепцији српске књижевности у украјинској академској науци. Након тога настала је једна дужа пауза у оквиру које се нешто ипак дешава, али опште стање ствари у овој бранши није никако боље од онога какво је владало крајем XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- Рудјакoв 2000: П. Рудјакoв, *Између вечности и времена: живот и дело Иве Андрића*, 2000.
- Рудјакoв 2001: П. Рудјакoв, *Историја као роман*, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Матица српска.
- Стеблина Рудјакoва 2009: Л. Стеблина-Рудјакoва, *Сербистика в Київському університеті імені Тараса Шевченка*, <<https://www.rastko.rs/cms/files/books/4f25dbecf1f15>>

Pavel Rudyakov

THE RECEPTION OF THE SERBIAN LITERATURE HISTORY IN THE UKRAINIAN
ACADEMIC SCHOLARSHIP IN THE LATE 20TH CENTURY

Summary

The scholarly interest in other Slavic peoples outside the USSR had been rekindled after a long intermission since 1950 in Ukraine, especially in Kyiv. The establishing and developing of special institutions dedicated to the research of the Slavic languages and literatures commenced in the course of that process. The research within that field was concentrated in the Ukrainian Academy of Sciences. Special departments for Slavic studies were founded within the following academic institutes: The Shevchenko Institute of Literature, The O. O. Potebnia Institute of Linguistics, The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. The research of the Serbian literature history made its first steps in the late 50s and early 60s in the Institute of Literature within the studies of the history of literature of the peoples of Yugoslavia, and Ukrainian and Serbian literary connections. G. Varves, M. Golybert, T. Posudnevskaya, A. Yedlinskaya, P. Rudyakov, and others worked in those research areas during the whole period in question.

Алла Л. ТАТАРЕНКО*
Львівський національний університет
ім. Івана Франка, Львів

Оригинални научни рад
Примљен: 9. 12. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

УКРАЈИНСКИ ПУТЕВИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ: ОСОБЕНОСТИ (ПОСТ)МОДЕРНЕ РЕЦЕПЦИЈЕ

У овом раду бавимо се питањем рецепције српске књижевности у савременој Украјини (1998–2020). Кренувши од примера академске рецепције, разматрамо главне векторе преводилачког и књижевно-историјског интересовања за дела српских писаца током ове две деценије, утицај српске књижевности на стваралаштво савремених украјинских писаца, реакције украјинске књижевне критике на објављене у Украјини преводе. Посвећује се пажња особеностима украјинске рецепције које диктирају како културолошки разлози, тако и политички догађаји у ове две земље. Посебан акценат ставља се на постмодерне облике рецепције, пре свега везане за перформативност, интересовање за личност писца, као и на сведочанства рецепције дела српских књижевника на друштвеним мрежама, блогovima и другим постмодерним медијима.

Кључне речи: српска књижевност, рецепција, постмодерно доба, српско-украјинске књижевне везе.

Питање рецепције српске књижевности у Украјини 21. века може се сматрати веома занимљивим како за научнике који се баве питањима међусловенских културних веза, тако и за проучаваоце постмодерне рецепције књижевних дела у другим културама. Богатство материјала, разноврсност рецепцијских стратегија и облика дозвољава да издвојимо нове тенденције у процесима рецепције које су настале у последњих двадесетак година. Осим навођења важних чињеница рецепције српске књижевности у савременој Украјини покушаћемо да одредимо главне смерове рецепцијског деловања, нове рецепцијске појаве, као и оне које су карактеристичне управо за украјинску рецепцију српских књижевних дела.

Питањима српско-украјинских књижевних веза (у том броју савременим) активно се бави српски слависта Дејан Ајдачић. У својим радовима често је спомињао делатност украјинских преводилаца и истраживача српске књижевности (Ајдачић 2005; Ајдачић 2007; Ајдачић 2010; Ајдачић 2015). За-

* alla.tatarenko@lnu.edu.ua

гребачки украјиниста Јевгениј Пашченко (Пашченко 2017) поклања пажњу одређеним моментима рецепције савремене књижевности Срба у Украјини у контексту представљања рецепције актуелне хрватске књижевности и развоја хрватске и српске украјинистике. Питањима савремене српске прозе у Украјини бавила се у вези са стваралаштвом Звонка Карановића и Срђана Ваљаревића украјинска слависткиња Олга Антонова (Антонова 2018). Рецепција дела Иве Андрића у Украјини била је један од аспеката докторских истраживања Наталије Билик (види нпр.: Билик 2003). Посебни радови посвећени су особеностима украјинске рецепције стваралаштва Данила Киша (Антонова 2017, Татаренко 2001), Милорада Павића (Татаренко 2003; Татаренко 2006), променама до којих је дошло у представљању српске књижевности на крају 20. века (Татаренко 2002), стратегијама рецепције дела српских аутора у Украјини 21. века (Татаренко 2018). О србистичким интересовањима професора универзитета „Тарас Шевченко” у Кијеву пише Лесја Стеблина Рудјакова (Стеблина Рудјакова 2009), а о преводилачким активностима србиста катедре за славистику Универзитета „Иван Франко” у Лавову можемо да прочитамо у чланку „Мостови међукултурне сарадње” (Лобур, Моторний, Татаренко 2014). Преводи српске књижевности на украјински језик, као и радови украјинских историчара српске књижевности, представљени су у библиографском издању *Српски фолклор и књижевност у украјинским преводима и истраживањима. 1837–2004*. (Ајдачић и др. 2005). Пошто нема издања које би приказало рецепцију српске књижевности у тим сегментима након 2004, посветићемо пажњу том питању у овом раду.

Академска рецепција српске књижевности у савременој Украјини има дугачку историју и, верујемо, добре перспективе. Украјински истраживачи у 21. веку настављају традицију проучавања класика: као пример навешћемо докторате о стваралаштву Иве Андрића представница кијевске школе славистике Наталије Билик („Иво Андрић и Украјина: контакти, рецепција, типологија”) и Олене Деркач („Женска персонификација Иве Андрића: концептуални принципи и семантичке конфигурације”). Њихов ментор Павел Рудјаков посвећивао је посебну пажњу стваралаштву нобеловца. У фокусу интересовања украјинских слависта нашле су се и теме које раније нису биле предмет проучавања у Украјини – на пример, стварносна проза коју анализира лавовска слависткиња Марија Василишин. Њена колегиница Христина Стељмах испољила је интересовање за „женско писмо” у српској књижевности, одбранила дисертацију о стваралаштву Јасмине Тешановић. Скоро истовремено представнице кијевске и лавовске славистике бавиле су се романескним стваралаштвом М. Павића: Јулија Билоног (Драгојловић) одабрала је за проучавање парадигму „аутор-читалац”, док је Зорјана Хук разматрала постмодернистичке особине романа српског класика. Као што видимо, у 21. веку украјински слависти почели су да се окрећу стваралаштву класика послератне књижевности: Марина Гогуља посветила је дисертацију прозом стваралаштву Данила Киша, док је Ирина Моцна написала низ радова о делу Борислава Пекића. Дисертацију о југословенском „ратном” роману у књижевности 70–80-их година 20. века одбранила је Свитлана Пастух, а прозни концепти у српској књижевности друге половине 20. века (Д. Киш,

С. Селенић, Д. Албахари) нашли су се у средишту интересовања Лилије Токареве. Пажњу млађих истраживача привлачи и најновија, постпостмодернистичка књижевност, као и теме везане за најновију историју Србије: Олга Антонова одбранила је докторат о балканској кризи у српској књижевности, ослањајући се у својој анализи на дела Звонка Карановића, Угљеше Шајтинца, као и на *Дневник једне српске домаћице* Мирјане Бобић Мојсиловић. Ово сведочи о проширењу поља истраживања украјинских слависта, као и о изласку из оквира тзв. високе књижевности.

Резултате својих истраживања представиле су у облику монографија Олена Деркач (Деркач 2013) и Марина Гогоља (Гогоља 2019). Хабилизационе монографије објавиле су Наталија Билик, у центру чијег компаративистичког рада се налази стваралаштво Милете Продановића (Билик 2019), и Ала Татаренко, чија је студија о поезици форме у прози српског постмодернизма објављена (у нешто прерађеном облику) и на српском језику (Татаренко 2010). Као прехабилизациону можемо третирати монографију Олене Дзјубе Погребњак о Првом светском рату у књижевностима Јужних Словена (Дзјуба Погребњак 2014).

Проучавањем српске књижевности баве се и најмлађи украјински слависти – студенти универзитета у Кијеву и Лавову. Године 2009. одржала се прва студентска научна славистичка конференција он-лајн. У њој су узели учешће како студенти србистике, тако и њихове колеге са других филолошких одсека који су се прикључили проучавању србистичких тема. То је постало могуће захваљујући постојању превода, као и захваљујући залагању професора тих универзитета. У овом контексту посебну захвалност дугујемо Дејану Ајдацићу, који је на више начина допринео јачању украјинске србистике и проширењу поља рецепције. Настављајући тему студентских скупова споменула бих другу конференцију младих србиста чији је *spiritus movens* био проф. Ајдацић и чији су материјали били објављени као посебно издање.

Међу значајним пројектима које је покренуо овај научник, споменућемо оснивање и објављивање украјинско-српског алманаха УКРАС, који је дао значајан допринос популаризацији знања о српској историји, култури, књижевности. У пројекте који су имали за циљ ширу рецепцију српске књижевности у Украјини, спада и хрестоматија *Српска књижевност 20. века*, која садржи преводе дела, значајних за развој књижевности Срба у прошлом столећу (Ајдацић, Татаренко 2016). Ваља споменути још један врло значајан пројекат који је реализовао Д. Ајдацић, а то је библиотека *Растко-Кијев-Лавов* као део „Пројекта Растко” – библиотеке српске културе на интернету. Овде можемо наћи изврсну збирку превода дела украјинских књижевника на српски и *vice versa*, читаве славистичке монографије и посебне чланке. Ова електронска библиотека већ двадесет година служи као поуздано место знања за генерације слависта и радозналих читалаца. Овакви важни подухвати сигнализирају о изласку академске рецепције из ужих оквира научних издања, као и о настојању слависта да упознају са делима српске књижевности што шире кругове читалаца, у том броју оне који не владају српским језиком, али су заинтересовани за стваралаштво српских писаца.

Крајем 20. и почетком 21. века долази до промена у издаваштву које постаје независно, али и препуштено законима тржишта. Ситуација кад држава финансијски није помагала преводилачке пројекте, али их зато није ни контролисала, отворила је нове могућности. Слависти (прво професори универзитета, а онда и њихови студенти) постају иницијатори превођења дела српске књижевности на украјински. Први издавач који је испољио знатно интересовање за српску књижевност 20. века, била је ИК Класика (Лавов). У периоду од 1998. до 2002. овде су изашли преводи романа Милорада Павића *Хазарски речник*, *Последња љубав у Цариграду*, *Звездани плашт*; приповедне књиге Данила Киша *Енциклопедија мртвих* и *Гробница за Бориса Давидовича*; роман Моме Капора *Фолиранти*. Издавач је приредио представљање ове колекције на сцени Дворца уметности у Лавову. То је била једна од првих изузетно посећених промоција савремене српске књижевности, у којој су учествовали преводиоци. Књижевне вечери и промоције књига српских аутора, као и учешће писаца на књижевним фестивалима, постали су веома важан фактор рецепције културе Срба у Украјини.

Резултати ове појачане дозе српске књижевности били су богати и разноврсни. *Енциклопедија мртвих* Д. Киша надахнула је украјинску теоретичарку књижевности Ирину Старовојт, која је у то време радила на телевизији, на стварање филма посвећеног овом класику. У књигама млађих украјинских писаца (нпр., код Ирене Карпе) почели су да се појављују интертекстуални трагови дела српске књижевности. Познати украјински песник Игор Римарук прочитао је по наговору слависта, песника и преводиоца Ивана Лучука Павићев *Хазарски речник* и укључио фрагмент из те књиге као мото у своју поему *Девица Уврета* (и добио за то дело највећу украјинску награду за књижевност). *Хазарски речник* имао је иначе посебан утицај на читаоце у Украјини. Вајарка Тетјана Кручинина направила је од керамике девет фигура принцезе Атех, од којих свака носи цитат из Павићевог романа, а филм о тој изложби освојио је награду на фестивалу у Кијеву (детаљније о томе: Татаренко 2014).

Српска књижевност постала је занимљива за украјинске читаоце и ван славистичких кругова. Нажалост, бомбардовање Југославије 1999. преусмерило је (на неко време) интересовање читалаца на историјске и политичке околности. Тематски број украјинског независног културолошког часописа *Ji* (www.ji.lviv.ua) „Југославија, Косово, Европа” (2000) упознао је украјинску публику са драматичним манифестацијама косовске кризе, али већину простора уредници су посветили представљању српске књижевности. Овде су били објављени есеји и приповетке Данила Киша и Милорада Павића, фрагменти дневничких записа Милисаве Савића, вођених за време бомбардовања, као многи други текстови, све до песме И. Лучука, која представља успомену на сусрет са Павићем, и сећања преводитељице *Хазарског речника* Олге Рос о томе како је она радила на том делу.

Почетком 21. века проширује се круг часописа који објављују преводе српске књижевности и књижевно-критичке текстове о њој. Осим украјинског часописа за светску књижевност *Всесвит*, то су часописи *Курјер Крив-*

басу, Ји, Форма(р)т и други. Бројне текстове о српској књижевности објавио је електронски часопис *ЛитАкцент*. Ова традиција траје и данас, у нешто промењеном облику у складу са променама у читалачком профилу наших савременика. О томе сведочи збирка текстова објављених у *ЛитАкценту*, коју је приредио Дејан Ајдачић. Два издања ових занимљивих сведочанстава рецепције српске књижевности у Украјини (у преводу на српски) показују промене у читалачкој рецепцији, али и њену ширину (Ајдачић 2015). Текстови слависта упућених у оригинале смењују се рецензијама критичара који су читали преводе, интервјуима са српским писцима који су постали препознатљиви и омиљени (С. Дамјанов, М. Продановић, С. Срдић).

Рецепција српске књижевности у овом столећу обележена је постмодернистичким особинама, у том броју литератуоцентризмом и занимањем за фантастично. У прилог тој тези служи објављивање на украјинском *Антологије српске постмодерне фантастике* Саве Дамјанова (2004) и антологијског избора *Неодољиви ерос приче*, који је саставила ауторка ових редова (*Нездо-ланний ерос оповіди*, 2009). Излазак антологија представља корак у сусрет будућим књигама: читаоци (и издавачи) добијају могућност да се упознају са новим ауторима и њиховим делима. Такву улогу одиграла је и антологија савремене српске драме (*Новітня сербська п'еса*, 2006), коју је приредио Д. Ајдачић. У њој је била објављена драма Небојше Ромчевића „Кривица”, а 2013. избор из Ромчевићевих драма изашао је као посебно издање. Као посебно издање изашла је и драма Виде Огњеновић „Милева Ајнштајн”, а први превод њеног драмског дела „Је ли било кнежеве вечере” објављен је у споменутој антологији.

Улогу својеврсне визиткарте имао је и тематски број алманаха „Воз 76. Балкан експрес” (2007). Већина аутора заступљених у њему добила је касније у Украјини посебна издања својих дела, а међу њима су Михајло Пантић, Звонко Карановић, Милета Продановић.

Српска поезија у украјинским преводима представљена је изабраним песмама Звонка Карановића (2011), Гојка Божовића (2019), Алена Бешића (2020) (спомињемо само посебна издања, мада има немали број песама и песника, представљених у часописима). Најмање се преводи дечија књижевност, мада и ту има занимљивих издања, међу којима су збирка дечијих песама у преводу Оксане Сенатович (*Маче у цепену*) и низ превода изузетно духовитих издања Креативног центра (едиција „Без длаке на језику”).

Српска проза преводи се највише, и ту можемо да нађемо књиге за ве-ома различите читалачке укусе. Објављена су многа значајна дела класика књижевности 20. века као и дела наших савременика. Навешћемо као пример *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског, *Кад су цветале тикве* Д. Михаиловића, *Нови Јерусалим* Борислава Пекића, *Мансарду* и *Књигу љубави и смрти* (у коју су ушле три приповедне књиге) Д. Киша. Наслов Кишовог „трокњижја” представља идеју уредника украјинског издања. Књигу таквог наслова нећете наћи у оригиналу, као и књигу Горана Петровића *Острво и друга виђења*. Нови наслови симболизују нови живот дела у новом језику.

Истраживачи српске књижевности постају преводиоци дела која проучавају, а самим тим и њихови популаризатори: то су, на пример, Марија Василишин, која је превела Михаиловићев роман, Наталија Билик – проучаватељка и преводитељица дела М. Продановића, Марина Гогоља, која је превела неколико приповедака из збирке *Рани јади* Д. Киша и др. Почињу да се активно баве превођењем познати украјински србисти: истраживачица фолклора Оксана Микитенко (превела је *Ако је то љубав* М. Пантића), лингвисте Вероника Јармак (преводитељица романа В. Огњеновић *Прелубници*) и Наталија Хороз (преводитељица романа В. Кецмановића *Феликс*). Међу преводиоцима српске књижевности највише има универзитетских професора (осим већ споменутих то су О. Дзјуба-Погребњак, З. Хук, Х. Стељмах, О. Деркач, М. Климец, А. Татаренко), али и представника других филолошких сфера (Н. Чорпита, И. Лучук, О. Концевич и др).

Активизацију процеса рецепције српске књижевности запажамо у последњих десет година, кад дела српских писаца почињу да преводе млади, али већ популарни писци. Веома запажену улогу имају у тим процесима Андриј Љупка (превео је *Комо* С. Ваљаревића, *Фаму о бициклстима* С. Басаре, *У потпалубљу* В. Арсенијевића и др.) и Катерина Калитко (преводитељица романа М. Селимовића *Дервиш и смрт*, приповедне књиге М. Пантића *Ходање по облацима*, Продановићеве *Аркадије*, Шајтинчевих *Сасвим скромних дарова* и др). Популарност тих писаца као оригиналних стваралаца привлачи пажњу читалаца и ка њиховим преводима, ширећи коло оних који се занимају за српску књижевност.

У обogaћивању „српске библиотеке” украјинских читалаца играју улогу и студенти-србисти – како актуелни, тако и некадашњи. Студенти из Лавова су превели књигу по свом избору (*Дванаест збирки и чајиница* Зорана Живковића). Кијевски млади слависти превели су *Ултрамарин* М. Продановића (Људмила Недашківска), *Снежног човека* Д. Албахарија (Олесја Кривонис). Некадашњи студенти славистике реализују снове савремених класика украјинске књижевности: на предлог Јурија Виничука Олена Концевич је превела приче Филипа Давида.

Популарност и даље уживају дела М. Павића (осим преведених за ИК Класика романа навешћу приповедну књигу *Еротске приче*). „Дамаскин” и „Стаклени пуж” ушли су у програм украјинских средњих школа, а на интернету може се наћи адаптирана за децу биографија Милорада Павића.

На веома добар пријем наишле су књиге Горана Петровића. Од посебних издања споменућу збирку приповедне прозе *Острво и друга виђења* (2007), романе *Ситничарница Код срећне руке* (2017) и *Атлас описан небом* (2019). Изузетно добро била је примљена постмодернистичка *Ситничарница* (ускоро излази друго издање превода), за коју се заинтересовала млађа генерација читалаца. Сведоче о том интересовању бројне рецензије књижевних критичара и обичних читалаца, мишљења видеоблогера која се могу наћи на Јутубу. Младе блогерке упоређују овај роман са Булгаковљевим романом *Мајстор и Маргарита* (због тајанствене атмосфере) или чак са филмом *Затворено острво* (из истог разлога). Ово може да сведочи о томе како у улози

паралеле не наступа више књижевност (или књижевност исте постике), већ се у првом плану налази емотивни доживљај.

Пронашле су своје читаоце у Украјини и књиге постмодерних писаца Звонка Карановића и Срђана Срдиха. Карановић је стекао обожаваоце у Украјини прво као песник и аутор романа *Четири зида и град*. У овим делима млађи Украјинци препознали су слични музички код, ритам рок генерације. На интернет форумима читаоци су изражавали жаљење што има тако мало превода, а неки су били спремни читати Карановића на српском. Осим бројних промоција и читања са учешћем Карановића, који је више пута био гост књижевних фестивала и сајмова у Лавову и Кијеву, овај писац био је јунак књижевне вечери „Савремена српска поезија” (Кијев, 2013), која се одржала без присуства аутора, али је зато звучала музика која прожима његово песништво.

Са почетком рата на Истоку Украјине украјински читаоци и издавачи почели су испољавати интересовање за ратну књижевност. Године 2015. изашао је превод романа С. Срдиха *Сатори*, 2016. – *Три слике победе* З. Карановића, а у романе о повратку из рата можемо сврстати и *Дневник о Чарнојевићу* (украјински превод објављен је 2015). Као сведочанство посебне пажње према теми рата у српској књижевности навешћемо текст књижевне критичарке Оксане Шчур (Шчур 2015), а о томе сведоче и питања која су постављали украјински новинари С. Срдиху и З. Карановићу.

У особине постмодерне рецепције спада и пажња према визуелном елементу издања. Већина корица споменутих књига има своју причу. У одсуству илустрација које би приказале уметничково виђење јунака оне сведоче о доживљавању духа књиге. Оригинално графичко решење Срдихевог *Саторија* – резултат „сродности по слушању” графичког уредника А. Сендзјука и српског писца: музика која звучи у роману одјекује у поетици визуелног уметника. Ауторка графичког решења корица Петровићевих романа М. Кинович ушла је са корицом *Атласа* у најужи избор светске награде за илустраторе. Визуелни уметници знају да прекодирају дух речи и дух музике у дух слике, и та синестезија такође представља једну од особина постмодерне епохе. Дакле, сведочанства рецепције српске књижевности нису сада само текстови, већ и слике.

Ослањајући се на ове и многе друге чињенице можемо утврдити да је српска књижевност у Украјини у 21. веку заузела значајно и видљиво место. На томе захваљујемо бројним преводиоцима, професорима, истраживачима, издавачима, књижевним критичарима, али и Министарству културе и информисања Републике Србије, које већ више од десет година подржава објављивање превода српске књижевности на стране језике. Захваљујемо МСЦ-у, који је постао за украјинске србисте (као и за србисте других земаља) најбоља школа знања и љубави према српском језику и књижевности. Зато, са дубоким и искреним поштовањем, посвећујем ово истраживање Међународном славистичком центру на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић и др. 2005: Д. Ајдачич та ін. *Сербські фольклор і література в українських перекладах і дослідженнях. 1837–2004: Матеріали до бібліографії*, Київ: НБУВ.
- Ајдачић 2005: Д. Ајдачић, Українски преводиоци српске књижевности, Београд: *Славистика*, 9, 372–380.
- Ајдачић 2007: Д. Ајдачић, Українська србистика – истраживачи фолклора и књижевности, Београд: *Славистика*, 11, 333–344.
- Ајдачић 2010: Д. Ајдачич, Українські переклади та перекладачі сербської літератури, Київ: *Славистичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі*, 13–32.
- Ајдачић 2015: Д. Ајдачић, (ур.), *Српска књижевност у украјинском ЛитАкценту*. 2. доп. изд., Београд: Алма, Київ: Темпора.
- Ајдачић, Татаренко 2016: Д. Ајдачич, А. Татаренко, уред. *Сербська література ХХ ст.: хрестоматія*, Київ: Освіта України.
- Антонова 2017: О. Антонова, Перекладацька рецепція творчості Данила Кіша в Україні, *Стиль і переклад*, 100–110.
- Антонова 2018: О. Антонова, Сучасна сербська проза в Україні: трансфер культур, Одеса: *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, 34/1, 4–6.
- Билик 2003: Н. Билик, Рецепція творчості Іво Андрича в Україні (50-ті – початок 80-х років ХХ ст.), Київ: *Мова і культура*, 6/ 6/1, 277–285.
- Билик 2018: Н. Билик, *Стратегії компаративістики в сербському романі порубіжжя ХХ–ХХІ сторіч*, Київ: Освіта України.
- Гогоуля 2019: М. Гогоуля, *Туга за людяністю. Екзистенційний вимір і поетика прози Данила Кіша*. Київ: Наукова думка.
- Дзјуба-Погребњак 2014: О. Дзјуба-Погребњак, *Перша світова війна в літературах південних слов'ян*, Київ: Дух і Літера.
- Деркач 2013: О. Деркач, *Художня картина світу Іво Андрича та її „жіноча проєкція”*, Київ: Освіта України.
- Лобур, Моторний, Татаренко 2014: Н. Лобур, В. Моторний, А. Татаренко, Мости міжкультурної співпраці: з перекладацького досвіду кафедри слов'янської філології Франкового університету, Київ: *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*, вип. 24, 323–331.
- Пашченко 2017: Ј. Pašćenko, Ukraјinska recepcija hrvatske i srpske književnosti tranzicijskog razdoblja, у: V. Karlić, S. Šakić, D. Marinković (ur.), *Tranzicija i kulturno patćenje*. Zagreb: Srednja Европа, 81–92.
- Стеблина Рудякова 2009: Л. Стеблина-Рудякова, Сербістика в Київському університеті імені Тараса Шевченка, <<https://www.rastko.rs/cms/files/books/4f25dbecf1f15>>, 6. 09. 2020.
- Татаренко 2001: А. Татаренко, Магічно кружење књига: Данило Киш у Украјини, Бања Лука: *Крајина*, 1, 155–160.

- Татаренко 2002: А. Татаренко, Сусрет култура на граници миленијума или Украјински излет српске књижевности, Панчево: *Свеске*, 64, 137–142.
- Татаренко 2003: А. Татаренко, Рецепција творчости Милорада Павича в Украјині, Львів: *Проблеми слов'янознавства*, 53, 113–119.
- Татаренко 2006: А. Татаренко, Милорад Павић и његови украјински читаоци, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 478/4, 690–699.
- Татаренко 2010: А. Татаренко, *Поетика форми в прозі постмодернізму (до свід сербської літератури)*, Львів: ПАІС.
- Татаренко 2014: А. Татаренко, Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: у кругу Павићевог троугла, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 494/1–2, 116–146.
- Татаренко 2018: А. Tatarenko, Translation as a key and mirror: reception of Serbian literature in today's Ukraine, Poznań: *Porównania/Comparations*, 1(22), 185–198.
- Шчур 2015: О. Щур, Балканський нерв: книжки про війну в українських перекладах, <<http://litakcent.com/2015/07/23/balkanskyj-nerv-knyzhky-pro-vijnu-v-ukrajinskyh-perekladah/>> 5. 09. 2020.

Алла Л. Татаренко

УКРАИНСКИЕ МАРШРУТЫ СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
ОСОБЕННОСТИ (ПОСТ)МОДЕРНОЙ РЕЦЕПЦИИ

Резюме

Данная статья посвящена изучению рецепции сербской литературы в Украине последнего двадцатилетия (1998–2020). Предметом рассмотрения избраны основные векторы академического, переводческого и литературно-критического интереса к произведениям сербских писателей на протяжении двух десятилетий, влияние сербской литературы на творчество современных украинских писателей, реакции украинской литературной критики на опубликованные в Украине переводы с сербского. Обращается внимание на особенности украинской рецепции, продиктованные как культурологическими причинами, так и политическими событиями в этих двух странах. Особое место уделяется постмодерным формам рецепции, прежде всего – связанным с перформативностью, интересом к личности писателя, а также свидетельствам рецепции произведений сербских литераторов в социальных сетях, блогах и других постмодерных медиа.

Сања Ј. ПАРИПОВИЋ КРЧМАР*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 26. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ЗАПАЖАЊА О КОМПАРАТИВНОЈ СЛОВЕНСКОЈ МЕТРИЦИ У СПИСИМА О СТИХУ И ПРЕПИСЦИ СВЕТОЗОРА ПЕТРОВИЋА**

Увид у рукописну кореспонденцију академика Светозара Петровића са универзитетским професором у Висконсину Џејмсом Бејлијем, вођену током 2001. године, подстакао је изнова проблематизовање питања компаративне словенске метрике. Иностранци колега, наиме, износи сумњу у валидност Јакобсонових идеја о лингвистичком објашњењу порекла словенског епског стиха, чиме покреће дискусију која преиспитује методолошке претпоставке и консеквенце Јакобсоновог приступа. Тако се кроз преписку увиђа процена С. Петровића о генетички оријентисаној компаративној метрици, која је у његовом раду о Јакобсоновом опису српскохрватског епског десетерца само наговештена. Дакле, овај рад интендира ново светло на критичку карактеризацију тог описа, те има за циљ да допуни реферат који је проф. Петровић на ту тему изложио 1974. године на ондашњем Научном састанку слависта у Вукове дане. Тако се конкретно реализује замисао осматрања пређењег пута из савремене теоријско-методолошке перспективе. Акцентат ће бити усмерен на две тачке из преписке: спознаја лингвистичких фактора у историји стиха и примена закључака из историје лингвистике на историју версификације.

Кључне речи: Светозар Петровић, Џејмс Бејли, Иван Сламниг, Роман Јакобсон, компаративна словенска метрика, стих, језик.

Увод

На конференцији о компаративној словенској метрици одржаној у Варшави 1969. године Светозар Петровић је изложио део рада „Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа”, приказујући у уводном делу историјат дотадашњег поредбеног проучавања нашег стиха, а потом и питање „о методици елементарног описа која би се у

* sanja.paripovic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

случају епског десетерца морала примијенити како би се опис могао плодно искористити у савременом поредбеном проучавању” (2003а: 165–166). Унутар тог прегледа проучавања представљена је подела на генетичка, права поредбена и поредбено-типолошка истраживања. У њему Петровић, између осталог, наговештава Јакобсонов [Роман Осипович Јакобсон] скептицизам према веровању о старини десетерачког размера, па и према самој идеји поредбених испитивања у словенској метрици, а засебан текст којим је предочена критичка карактеризација Јакобсоновог описа српскохрватског епског десетерца¹ објављен је 1974. године као реферат на Научном састанку слаvista у Вукове дане у Београду². Овај се Петровићев кратак оглед из историје филологије надовезује на претходни рад, али сада се не образлажу елементи описа епског десетерца, већ се испитују методолошке претпоставке и консеквенце тог описа, извори, садржај и природа Јакобсоновог поступка. Дакле, за предмет испитивања се узима сам текст аргументован чињеницом да Јакобсонов опис епског десетерца репрезентује далекосежни циљ великог научног интереса за проучавање овога размера, који се огледа у искушавању једне нове методологије у описивању стиха; чињеницом да је његов приказ фонолошког схватања стиха имао огроман одјек и утицао на даља проучавања у овој области. Међу пет одељака о специфичним особинама Јакобсоновог описа посебно издвајамо два: трећи одељак, који указује на хипотезу о индоевропском пореклу епског десетерца и идеју о генетички оријентисаној компаративној словенској метрици, у којој се подвлачи и да формулација те хипотезе није била у потпуности усклађена са општом лингвистичком концепцијом коју је Јакобсон заступао; и четврти одељак, са примедбом на Јакобсонов закључак о неодрживости поделе стихова по версификационим системима изведен из запажања о значају и ритмичких тенденција уз метричке константе; само разликовањем ових двеју метричких компоненти, прецизира Петровић, увиђамо хијерархију стиховних особина па на основу тога и разликујемо стихове квантитативне, силабичке и акценатске. Дакле, закључак о неодрживој подели није усклађен са сопственим узрочником, односно, није природно да из таквог запажања буде изведен такав закључак. Наиме, мишљења је Петровић, ово Јакобсоново исправно запажање о важности обе компоненте изведено је из неисправне претпоставке, веома утицајне на његова теоријска разматрања метрике, „да је стих одлучно, битно одређен језиком у коме је настао” (2003б: 224).

Поставке оба ова рада потребно је сагледати у светлу подлоге за кореспондентну размену мишљења академика Светозара Петровића са универзитетским професором у Висконсину Џејмсом Бејлијем [James Bailey], вођену током 2001. године, која реактуализује питање компаративне метрике, а које ћемо, уз навођење појединих сегмената, овде подразумевати. Иностранци колега, наиме, износи сумњу у валидност Јакобсонових идеја о лингвистичком

¹ Јакобсон је овај опис изложио као реферат на међународном конгресу фонетичара у Амстердаму 1932.

² Овде се користимо верзијом рада штампаног поново у књизи *Облик и смисао – Списи о стиху*, 2003. године.

објашњењу порекла словенског епског стиха, чиме покреће дискусију која преиспитује методологију Јакобсоновог приступа. Тако се кроз преписку увиђа процена С. Петровића о генетички оријентисаној компаративној метрици, која је у његовом раду о Јакобсоновом опису српскохрватског епског десетерца само наговештена. Постепено је расло интересовање за ово питање, од почетка марта 2001. када је било наговештено, све до пред крај октобра исте године када Петровић опсежно пише о овом проблему, уједно креирајући омаж колеги Ивану Сламнигу. Оживљавање успомена на преминулог колегу иницирало је подробније опсервирање о метрици, и оформило једно од релевантнијих мишљења проф. Петровића, које је подстицано кроз ову преписку са колегом Бејлијем.

Разговор на тему компаративне словенске метрике³

4. март 2001.⁴

Светозар,
[...]

И даље се надам да ћемо једном разговарати о компаративној словенској метрици. Јакобсон, Тарановски и остали су указали на ово питање, али сматрам да ми треба да преиспитамо тај приступ и истражимо и друге ствари. То се посебно тиче лирског стиха који је много разноврснији него епски стих.

Све најбоље,
Џејмс

19. март 2001.

Драги Џејмс,
[...]

Компаративна словенска метрика? Нажалост, не знам радове о народном метру, у другим словенским језицима, који су урађени тако скрупулозно и тако методолошки као они које си ти урадио за Русе. Твоји резултати се само са великим опрезом могу упоредити са резултатима понуђеним било где. Тренутно, улога твоје књиге у другим словенским филологијама, по мом мишљењу, примарно би била да послужи као водич кроз пожељну процедуру. Потпуно си у праву да треба да преиспитамо приступ и Јакобсонов и других. Ти знаш моје примедбе на тај приступ. Мислим да у овом тренутку две тачке можемо сматрати најважнијим: изразита спознаја екстра лингвистичких фактора у историји стиха

³ Издајамо у писмима које смо превели са енглеског, само кључне сегменте о питању компаративне словенске метрике, изостављајући неке податке о личним животним ситуацијама, коментарима о књигама и радовима које су размењивали, подацима о издавачу и колегама који су учествовали у приређивању Бејлијеве књиге. Угласе заграде означавају део текста који смо изоставили; напомене приређивача такође су у угластим заградама. Сви коментари у фуснотама су наши. Сва писма која доносимо послата су електронском поштом; у рукописној оставштини налазе се одштампане верзије.

⁴ 4. марта 2001. године Бејли узвраћа писмо Петровићу, који му је истог дана писао, те уз напомену о управо објављеној књизи радова на тему руског народног стиха, и уз информацију да је издавач обећао да ће примерак послати и Мирјани Стефановић и њему, наводи у последњем пасусу тог писма жељу за разговором на тему компаративне словенске метрике.

и ризици разрешени у безбрижној дедукцији из историје лингвистике на историју верификације.⁵

Све најбоље,
Светозар

10. јул 2001.⁶

Драги Свето,
[...]

Надам се да ћеш се вратити истраживању стиха. Допада ми се твоја идеја о могућој невалидности лингвистичког објашњења порекла словенског епског стиха. Пре извесног времена Курилович [Jerzy Kuryłowicz] је сумњао у то. Моје сумње су расле и расле, али толико мало знам о осталим словенским језицима и не могу ништа рећи о грчком или санскриту, још мање о индоевропским језицима. Колико се сећам, Јакобсон је у почетку сумњао да је десетерац био древног порекла и полако је дошао до идеје да је настао од оригиналног десетосложног словенског епског стиха. Некако сумњам да је источнословенски икада имао такав стих. И шта је са бугарштицом која није била изосилабична? Надам се да ћеш ти бити у могућности да расветлиш ова питања.

[...]
Желим ти све најбоље и добро лето.
Џејмс

13. август 2001.

Драги Свето,
[...]

Волео бих да наставимо разговор о компаративној словенској метрици. Више нисам сигуран шта би то требало да значи, али и не знам довољно о словенским језицима да би ишта и рекао. Питам се да ли је источнословенски икада имао десетосложни епски стих. Несумњиво да ни у снимцима начињеним у последња два века ништа то не може да потврди.

Све најбоље,
Џејмс

21. октобар 2001.⁷

Драги Џејмс,
[...]

Размишљао сам о компаративној словенској метрици протеклих два месеца. То размишљање иницирао је тужан догађај. Било је неизбежно мислити о метрици док оживља-

⁵ Овде се очито мисли на поменута два одељка из текста који преиспитује Јакобсонов приступ; процењујући да „развој стиха у историјско доба једноставно не потврђује претпоставку да су се смјене и промјене стиховних облика догађале на начин који би био успоредив са историјским развојем језика“, Петровић закључује да зато нема „никакве основе ни за наду да би било каква реконструкција изворних праоблика могла бити могућа у теорији стиха по прилици реконструкција у историјској лингвистици“ (2003б: 222).

⁶ Преписка се наставља 12. јуна; на дну одштампаног писма од тог датума стоји руком дописан податак: одг. 12. 6. / Моје писмо 15. 6. Следеће доступно писмо датирано 10. јула упућено је проф. Бејлију, али није сачувано писмо проф. Петровића од поменутог 15. 6. На основу садржаја писма да се и закључити да недостаје оно што је непосредно претходило. На дну тог писма руком је дописано: одг. 4. 8. Кратко писмо од 4. 8. 2001. године сачувано је у рукопису.

⁷ Писмо које је претходило овом кључном опсервирању, датирано 20. октобра 2001, у виду је циркуларног писма о новим књигама из области фолклора које проф. Бејли упућује колеги Петровићу, сматрајући да би га то могло интересовати. У заглављу писма од 21. октобра стоји руком исписано: Comparative Slavic Metrics [i Slamnig]; 5 str. 45 kb; poslato 21. 10. 2001. У првом пасусу сазнајемо да је ово дуго писмо било написано почетком септембра, али је са слањем одлагано све до овог датума.

вам успомене о веома блиском пријатељу који је преминуо пре два месеца, почетком јула. Његово име је Иван Сламниг.

[...]

Посебна веза између Сламнига и мене била је метрика (поред нашег заједничког интересовања за ренесансу и барокну поезију). Тада се метрика није учила на загребачком универзитету (многи наши професори нису знали готово ништа о томе), тако да смо обојица били потпуно самоуки. Извори нашег интересовања били су различити: у Сламниговом случају, настало је на основу његових првих искустава у писању и превођењу поезије; у мом, углавном због незадовољства нашим књижевним курсевима којима су доминирале разноврсне мешавине културне и социјалне историје са испразним импресионизмом; комбиновано, наравно, са мојим читањем руских формалиста (доста њихових оригиналних публикација се могло наћи у загребачкој универзитетској библиотеци). Међутим, извори су мање важни од исхода; пред крај друге године студија, чини ми се, тај интерес је постао – и за Сламнига и за мене – доживотни избор привилегованог предмета промишљања и истраживања.

Сламниг је написао велики број радова о стиху, и знатно је указивао на метрику како у многим својим текстовима о појединим песницима тако и у есејима (и коментарима) о сопственим и туђим преводима. Књига *Hrvatska versifikacija. Narav, povijest, veze* (Zagreb 1981) бриљантно излаже његове идеје и једна је од најважнијих књига написаних о хрватском стиху (и, у ствари, о стиху у српско-хрватском језику уопште). Конципирана је као општи поглед на *нарав* стиха (његову природу, карактер) каква је установљена у значајним периодима његове *повијести* (историје) од средњег века до данас. По Сламниговом виђењу, *везе* (конекције, односи) са ширим интернационалним контекстом, којем је хрватска књижевност припадала током једног периода, одређивале су карактер стиха и његов репертоар унутар периода. Традиција је основа, подлога за калемљење (*цијетна подлога*) и истовремено одређује интернационалну књижевну заједницу која ствара наднационалне *метричке оквире* (...⁸), који се потом, унутар те заједнице, прилагођени поезији појединих језика, са адаптацијама у различитим језицима схватају као заједнички еквивалент. По Сламниговом мишљењу, услед лингвистичке сродности конституишу се такве наднационалне метричке јединице. На пример, у доба ренесансе, поезија на романским језицима (и на средњовековном латинском) била је повезана са поезијом на неколико словенских језика, па чак и са поезијом на мађарском језику, употребом заједничког сета метричких оквира (узгред, ови су се претпоставља се подједнако делили по мелодији и по речима песме).

У Сламниговом концепту постоји сегмент о компаративној словенској метрици по Јакобсоновом напругу. Донекле је признао потенцијални значај лингвистичког сродства у метрици: на пример, одобравао је могућност да словенски језици развију симиларне адаптације међународних метричких оквира (што се може упоредити са Јакобсоновим очекивањем сличног одговора од сличног лингвистичког материјала на исте спољне формалне подражаје). Међутим, он је одбацио Јакобсонову реконструкцију прототипа компаративне словенске метрике, и у својим списима никада није детаљно образлагао ни једно од Јакобсонових појединачних реконструкција. Сламниг је веома добро познавао обе Јакобсонове главне студије објављене раних педесетих у *ОСП*⁹ и *ХСС*¹⁰. Читали смо их мање више симултано према независно један од другог, убрзо након њиховог објављивања, и пуно смо разговарали о тим радовима током педесетих и шездесетих година (најмање један од тих разговора памтим са сигурношћу, пре лета 1954. године када сам отишао у Индију на две године, пошто сам добио стипендију Индијске владе). Обојица смо били веома заин-

⁸ Петровић бележи маркиране речи у тексту на српско-хрватском језику латиницом (*narav, povijest, veze, cijetna podloga, metrički okviri*), а потом их у загради појашњава колеги синонимним речима у енглеском језику. Изостављамо појашњење у овој загради о употреби словне ознаке за ч у српско-хрватском језику.

⁹ *Oxford Slavonic Papers* III, 1952, у којој је објављена студија „Studies in Comparative Slavic Metrics”, на стр. 21–66.

¹⁰ *Harvard Slavic Studies* I, 1953, 1–71, у којој је објављена студија „The Kernel of Comparative Slavic Literature”, на стр. 23–34.

тригирани читањем и сигуран сам да нам је обојици веома користило. Па ипак, били смо веома резервисани по питању Јакобсонових премиса и закључака.

Првобитно, били смо или узнемирени или забављени неким детаљима. На пример, Јакобсоновим навођењем моравског певача („седамдесетогодишње” жене, 1930. године) која је „дала деветом слогу стиха двоструку дужину од свих у поретку” (упркос чињеници да смо у тексту њене песме тешко учили било какву фонолошку дужину на деветом слогу), и навођењем извођења деветог слога бугарског гуслара у Софији 1935. (који је певао на језику који као што се зна не познаје фонолошке опозиције дугих и кратких слогова) у доказивању старине и заједничког словенског порекла српско-хрватског епског десетераца; или пак, његовом причом о Матрјони Меншиковој¹¹ која је, у својој старинској парафрази српске епике, преобликовала силабички *десетерац* „на исти начин као што је његов заједнички словенски прототип модификован руском усменом традицијом”.¹² Јакобсонов моравски певач Франт. Хесова и Матрјона Меншикова придружили су се групи надимака које смо Сламниг и ја користили неколико година у нашим шaljивим говорима, коришћеним углавном у брзим коментарима након читања нечијих радова или током слушања нечијег излагања на конференцији. [...]

Наравно да се наша резервисаност тичала много важнијих ствари од ових детаља. С почетка смо обојица сумњали, на пример, у веровање да се стиховни систем нужно изводио из прозодјског система појединачног језика, као и у веровање да је историја верификације датог језика нужно паралелна историји језика (да не кажемо: предодређена том историјом).¹³ Па ипак, нисмо увек исказивали наше сумње под истим условима и свако их је смештао унутар сопственог ширег разумевања тог поља, тако да су наше процене Јакобсонове компаративне словенске метрике могле изгледати веће него што су заправо биле. Претпостављали смо, на пример, да су детаљи попут Франт. Хесове открили суштински недостатак Јакобсоновог настојања. Неуморно покушавајући да докаже поенту, Јакобсон је често спутавао свој осећај опреза; оно што је представио као најспектакуларнији резултат – његови општесловенски метрички прототипи – обојици се учинила као конструкција која је била превише чиста да би била истинита. Рекао бих: било је то објашњење без исправне верификације. Али бих додао: било је то изврсно објашњење образованог и талентованог човека, у виду „пророчког предвиђања уназад” (Шлегелова фраза коју је сам Јакобсон наводио са наклоношћу). И закључио бих: хеуристичка вредност Јакобсонове поставке је и даље неизмерна и већина његових сугестија заслужује пажљиву верификацију (што наравно подразумева и њихово евентуално оповргавање).

Претпостављам да се Сламниг не би изразито успротивио овим закључцима (вероватно би имао понеку ироничну опаску). Али сам их никада не би прихватио. Увек је инсистирао на раздвајању његове поезије од филолошког рада, и, вероватно зато што је био добар песник, никада није био милостив према ’поетским’ упадима у ученост. Као научник, инсистирао је на ’чврстим чињеницама’. Одбацио је Јакобсонову компаративну словенску метрику, у суштини, као спекулативну поставку, која није доказана и која првобитно није ни доказива. Његово виђење питања историјског порекла стиховних облика приближно је закључку *ignoramus et ignoramus* (узгред, чини се да је то било и Јакобсоново изворно виђење, током двадесетих година). Мислим да се много тога може рећи у корист тог става. Као прво, не чини се разборито претпоставити да су промене у верификацији, током векова у којима је доступни доказ оскудан индиректно или дословно непостојећи (научник се стога наводи да се одважи на њихову спекулативну реконструкцију), изведене на ра-

¹¹ У оригиналу стоји *Matrjona Men'ssikova*; у загради након имена Петровић објашњава – (ss kao sh, naravno).

¹² Јакобсон је увидео да индоевропској верификацији потпуно одговара, по својим основним особинама – силабичност, квантитативна клаузула и цезура после 4. слога – српскохрватски епски десетерац, те је констатовао да је предак нашег стиха асиметрични тј. епски рецитативни стих општесловенски. Лужнословенски десетерац у виђењу појединих научника (нпр. Срезњевског) постаје тако изворни стих западнословенских стихова, а међу његовим потомцима Јакобсон је уврстио и стих руских билина (в. Петровић 2003а: 168–169).

¹³ Ова веровања нису утемељена у лингвистичким схватањима и не могу се доказати у оквирима лингвистичке теорије, наводио је Петровић у оквиру четвртог одељка критичког сагледавања Јакобсоновог описа стиха.

дикално другачији начин у односу на промене у версификацији скорашњих векова. Чини се да бројни докази о последње наведеном указују на то да историја версификације дели са историјом поезије особину честе непредвидивости, тј. пуна је промена које се не могу објаснити позивањем ни на један стабилан фактор или на предвидив (ако већ не стабилан) скуп фактора. Чак и научник који је наклоњен традиционалном типу историјског детерминизма (и који би могао да цитира с одобравањем, као што је Јакобсон у више наврата чинио, изреку Жозефа де Местра [Joseph-Marie de Maistre] „Немојмо никад говорити о случају“) морао би да призна, испитавши доказе, да су промене у историји версификације, исто као и оне у историји поезије, догађаји настали као последица великог броја „узрока“ (у комбинацијама које се разликују од једног догађаја од другог) и да би било мудро третирати их, у процесу њиховог изучавања, као случајне или јединствене догађаје, какво год да је научничково генерално опредељење у епистемологији.

Тврдећи да је Јакобсонова реконструкција била недоказива, Сламниг је тиме придао особит значај Јакобсоновом уверењу да се исти ефекат може произвести и постепеним развојем из заједничког извора и касним директним метричким утицајем на лингвистички сродан језик (случај Матрјоне Меншикове, итд.). Тврдио је да не можемо очекивати да се установи убедљив доказ било каквог заједничког порекла (мислим да је овај аргумент могао бити прихваћен са извесним квалификацијама; упореди фусноту 27 у мојој студији првобитно објављеној 1969. и поново штампаној у књизи *Облик и смисао*, на страници 210).¹⁴ Тако се Сламниг упустио у компаративно изучавање хрватске версификације у области наднационалних метричких оквира унутар одређених периода. Најважнији делови његове књиге били су они који су се тicali хрватске средњовековне и ренесансне поезије и српско-хрватске народне поезије истоветног периода. У оба случаја трагао је за проширењем метричких правила и обликовних модела ране романске популарне/усмене поезије (која је, мислио је, прелазила путању која се протезала од јужне Француске до северне Италије) и касне средњовековне латинске химнографије. Идеја романског и средњовековног латинског порекла српско-хрватских народних стихова сигурно није била нова (предложио ју је М. Г. Халански [Михаил Георгијевич Халански] деведесетих година 19. века, и претпостављала се у изучавању Н. Банашевића и других који су одржали значај романског утицаја на формирање српско-хрватског усменог епа), али је Сламниг био први који је то поткрепио прихватљивим метричким елаборатом. Сламниг је јасно препознао разлике по којима су романски и српско-хрватски силабизам два посебна типа стиха и спровео је комплексну анализу да би показао како важна промена у структури хрватског стиха у познијем средњем веку може бити изведена сличним променама у раној романској версификацији. Управо је у овом контексту настала брилијантна студија о најважнијем стиху у далматинској писаној поезији током ових векова: посебан тип дванаестерца (6+6), који је пркосио убедљивом опису у традиционалној српско-хрватској метрици (и стога обично није разликован од заједничког типа 6+6).

Сламнигова књига, у поређењу са оним што је представљено о српско-хрватској метрици у Јакобсоновом раду, показатељ је опсежнијег знања о сачуваним текстовима и веће свести о њиховој разноврсности (посебно у уважавању њиховог дијалекта и регионалне припадности). Сламниг је савесно описивао чињенице и утврђивао њихову повезаност. Међутим, таквим поступком, посебно када је примењен на народни метар, наишао је на озбиљне препреке. Занемарујући изузетно компликоване текстолошке проблеме који се тичу снимљених народних текстова пре пет векова, и чињенице да нису увек потпуно ја-

¹⁴ У пасусу текста „Поредбено проучавање...“, који је маркиран поменутом фуснотом бр. 27, Петровић пише: „Било би такођер занимљиво огледати у међусобном односу оне хипотезе које у науци данас коегзистирају највише тако што се мимоилазе, али не би ваљало бити сигуран да ће њихов сусрет бити свакако плодан. Ако се питамо, наиме, о поријеклу једне појединачне појаве која се у разним сродним језицима налази модифицирана онолико колико се, према особитој структури појединог језика, предвидљиво морала модифицирати, лако је замислити тачку на којој ће опредељење за једно од два могућа објашњења – за вертикалан развој из заједничког праоблика односно за хоризонтално ширење из неког трећег извора – бити углавном арбитрарно“ (2003а: 174–175). У фусноти Петровић указује на неколико Сламнигових закључака о овом питању, сугеришући могуће смернице подробније анализе (в. 2003а: 210).

сни, постојало је општије питање о репрезентативном моделу главног тока народне поезије тог периода. [...]

Усталом, а што је и битније, чињеница није било много, о њиховој се природи још увек почесто полемисе, и оне су изворно припадале различитим регионалним традицијама. Готово је било немогуће предложити било какво разумевање везе између тих чињеница без спекулативне реконструкције. С обзиром на неколицину чињеница (сива зона је била огромна), очекивало се да ће изграђивање кохерентног разумевања бити лако, а његова верификација веома тешка, готово немогућа. То значи да је вредност читавог пројекта зависила од научникове способности предвиђања, овога пута не уназад него у свим правцима. Без икакве жеље да то постане, испоставило се да је Сламниг био изврстан пророк у синхроности.

[...]

Све најбоље теби и твојој супрузи,

Свето

[...]¹⁵

Ка закључку

Пред крај овога опсежног писма/елaborата Петровић и сам резимира сва изнета разматрања овог питања речима: „Све ово, можда, води закључку да ни идеја о постојању статичне и хомогене наднационалне заједнице у одређеном времену, нити идеја о заједничком словенском наслеђу исправно преношена кроз многе векове, не одражавају потпуно (истински?) начин на који се стих мења, али да обе могу расветлити то питање уколико потичу од образованог и маштовитог човека. На основу чињенице да су се Јакобсон и Сламниг понекад могли заправо веома добро допуњавати, можемо износити тврдњу о корисности за њихове перспективе”. Наиме, ово је један од главних разлога, по Петровићевом суду, тачније сусрет лингвисте са ученим истраживачем поезије, што специфичне особине Јакобсоновог описа српскохрватског епског десетерца нису постале „жртвом свим замкама које је његова усмјереност имплицирала” и што је ово значајно проучавање сачувало део своје вредности и до данас (2003б: 226).

ЛИТЕРАТУРА

- Петровић 2003а: С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа, *Облик и смисао – Списи о стиху*, Београд: Фабрика књига, 165–216.
- Петровић 2003б: С. Петровић, Јакобсонов опис српскохрватског епског десетерца, *Облик и смисао – Списи о стиху*, Београд: Фабрика књига, 217–227.

¹⁵ Постскрипум у којем се објашњава разлог одлагања слања писма.

Sanja J. Paripović Krčmar

OBSERVATIONS ON COMPARATIVE SLAVIC METRICS IN WRITINGS
ON A VERSE AND IN CORRESPONDENCE OF SVETOZAR
PETROVIĆ

Summary

In Svetozar Petrović's correspondence with the University of Wisconsin professor James Bailey, kept during 2001, the issues of comparative Slavic meter were again problematized. Doubts expressed about the validity of Jakobson's ideas on the linguistic explanation of the Slavic epic verse origin, initiated a discussion that re-examined the methodological assumptions and consequences of Jakobson's approach. Through the correspondence, one can see S. Petrović's assessment of genetically oriented comparative meter, which is only hinted at in his work on Jakobson's description of the Serbo-Croatian epic decasyllable. Reviving memories of colleague I. Slamnig initiated Petrović's detailed observation of the meter, which led to the conclusion of incorrect verification of Jakobson's explanation of Common Slavic metrical prototypes, and the conclusion that the idea of a common Slavic heritage correctly passed down through many centuries does not fully reflect the way the verse changes.

Љиљана М. БАЊАНИН*
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere
e Culture moderne, Torino

Оригинални научни рад
Примљен: 27. 1. 2021.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ОД СУМАТРЕ ДО ДНЕВНИКА О ЧАРНОЈЕВИЋУ: ЦРЊАНСКИ НА ИТАЛИЈАНСКОМ

Полазиште у реферату су преводи поетских и прозних дела Милоша Црњанског на италијански. Циљ је да се укаже да проблеме везане за поетско и књижевно превођење уопште, као и на улогу преводиоца од чијег професионалног профила и преводачке агилности у највећој мери зависи резултат (добар/лош превод) а самим тим и рецепција књижевног дела.

Кључне речи: српска књижевност, Милош Црњански, преводи, италијански језик.

Преводи као најдиректнији канал који омогућава циркулацију књижевних дела у иностраној средини захвалан су материјал како за праћење рецепције једног дела, аутора и књижевности, тако и за анализу превода према оригиналу.

Док је свако књижевно дело јединствено и непоновљиво, превод је његов варијабилни рефлекс, скуп многих литерарних али и ванлитерарних момената, резултат опште и културне климе рецептора/примаоца од које зависи одабир дела и аутора, али улогу у овом процесу има и преводаца, његово читање, интерпретација, преводачке стратегије, те лични и колективни сензибилитет средине примаоца. Милош Црњански и његово дело могу да послуже као захвалан материјал за истраживање свих ових аспеката. У једном нашем претходном раду фокус је био на представљању Црњанског у италијанској научно-популарној литератури, у славистичким и неславистичким публикацијама (Бањанин 2004: 509–520), а бавили смо се такође и детаљном анализом превода *Суматре* на италијански језик (Бањанин 2014). Овај рад заокружава та бављења, допуњује их новим подацима и информацијама о преводима, као и о „фортуни” Црњанског у Италији у другој половини 20. века и у новом миленијуму, са циљем да се укаже на разлоге због којих долази до осцилирања у рецепцији књижевног опуса овог нашег писца и на проблеме везане за превођење на италијански. Тиме ћемо се дотаћи и

* ljiljana.banjanin@unito.it

профила преводилаца од чије улоге зависи резултат (добар/лош превод) а у крајњој линији и рецепција књижевног дела.

Мада се не ради о преводу из богатог опуса Црњанског, вредан је пажње хронолошки први помен путописа *Љубав у Тоскани*, који датира из 1930. г. Тада се у престижном славистичком часопису „Rivista di Letterature slave”, чији је уредник био један од оснивача италијанске славистике Еторе Ло Гато (Ettore Lo Gatto), Умберто Урбани (Umberto Urbani, 1888–1967) огласио полемичким текстом као одговором непознатом словеначком рецензенту у љубљанском „Slovenec”, који је критиковао путопис *Љубав у Тоскани* и његовог аутора. У вероватно сопственом преводу појединих кратких цитата Урбани поткрепује тврње да се ради о „химни” у славу Италије једног врсног познаваоца италијанске културе, уметности и књижевности. Урбани на овај начин потврђује да је и сам помно пратио најновија књижевна догађања у српској књижевности, ако се има у виду да је путопис на српском објављен те исте године, али и да је осетио и препознао његову изузетност као авангардног текста. Сем тога, његов чланак сведочи и о индиректним путевима којима су италијански читаоци били информисани о књижевним новитетима, као и о одјеку који је *Љубав у Тоскани* имао на тадашњој југословенској књижевној сцени.

У деценији која следи у краћим или дужим временским размацама, излазили су преводи пре свега *Суматре* што сведочи о томе да је била преводилачки изазов. Оно што је заједничка карактеристика готово свих њих јесте да су издања престижна: ради се о антологијама југословенске, српско-хрватске и српске поезије и књижевности. При томе треба подвући и нијансу у наслову тих антологија јер одражава тренутно стање у књижевном па и шире, политичком контексту у односима између две културе, а када се ради о примаоцу, одраз је и оријентисаности уредника едиције или приређивача антологије према суседима.

Потписник првог превода *Суматре* у збирци *Чедне виле. Југословенско песништво* (Le Candide Vile. Poesie Jugoslave, [1941]) је Луиђи Салвини (Luigi Salvini, 1911–1957), врстан лингвиста, слависта и преводац са словенских језика. Зналачки одабраним насловом који асоцира на народну поезију у овој антологији од свега 350 нумерисаних и раритетних примерака, он је понудио италијанским читаоцима стихове двадесетак словеначких, хрватских и српских песника, међу њима и Црњанског, без пропратних медаљона или објашњења. После ове антологије тек 1959. г. у Падови Освалд Рамоус (Osvaldo Ramous, 1905–1981) песник, писац, музички и позоришни критичар и аниматор културног живота италијанске националне мањине у Ријечи¹ приредио је своју антологију у чијем је наслову акценат на југословенском песништву, као и код Салвинија. У предговору *Савременог југословенског песништва* (Poesia jugoslava contemporanea) приређивач и преводац наводи као један од разлога свог издавачког подухвата чињеницу да је у Италији богата југословенска књижевност, а на поезију се то посебно односи, недовољно позната и присутна. Сврха збирке, како је скромно дефинише аутор,

¹ О Рамоусу подробије уп. Мациери 2009.

јесте да читаоцу понуди увид у разноврсну југословенску песничку продукцију и стога представља око педесетак најрепрезентативнијих имена. Пошто изричито избегава да вреднује или привилегује нека имена науштрб других, аутор се опредељује за хронолшку сукцесивност, према годинама рођења. Српски песници су бројни и добро заступљени и стога не чуди податак да је међу њима и Црњански представљен кратким медаљоном у уводном делу. Ту су садржани основни биографски подаци и Рамоус о његовом „рафинираном” поетском изразу закључује да као „истанчани уметник речи [...] који уме да подари својим стиховима нежни музички призвук” (Рамоус 1959: 50), осцилира између класичног модела и модернизма. Највероватније као пример због тога одабира *Суматру* (с. 50) и још три песме: *Бајка* (Fiaba), *Серенада* (Serenata) и *Траг* (Traccia) у свом преводу (Рамоус 1959: 49–51).

Дакле, у обе антологије приређивачи стављају акценат на југословенски простор као заједнички именитељ поетских струја и тенденција и ово је важан моменат. С једне стране, Салвинијева антологија значи отварање према суседној књижевности у години оптерећеној ратним догађајима, док Рамоусова збирка треба да послужи као мост који доприноси раскрављивању напетих и политичким догађајима оптерећених односа између Италије и социјалистичке Југославије у послератном периоду, ако се има у виду и специфичност италијанског становништва у Истри.

Ту нову фазу са све интензивнијим односима између две суседне земље 60-тих година консолидује антологија једног од оснивача италијанске славистике и првог редовног професора српскохрватског језика и књижевности на Универзитету у Падови, Артура Кроније (Arturo Cronia, 1896–1967). Готово поетички наслов са лирском нијансом указује на субјективни избор: *Најлепше странице српско-хрватске књижевности* (Le pagine più belle della letteratura serbo-croata, 1963) а Кронија као уредник и преводилац експлицитно и потврђује да се при састављању водио сопственом лектиром и субјективном интуицијом. Образлажући своје ставове о преводилачком поступку, сматра да је сваки оригинал, а нарочито поетско дело, извор великих дилема са којима се суочава преводилац, сажетих у биному *tradurre-tradire*, према ком је превод изневеравање оригинала. Поткрепљује ову тезу Гетеовим концептом непреводљивости (*Unübersetzlichkeit*) и закључује да се оригинал може само „верно” репродуковати „поновним, новим исказивањем” оригинала (Кронија 1963: 9), што значи да је превод ново књижевно дело. У медаљону који претходи преводима стихова *Поздрав* (Saluto) и *Суматра* (Кронија 1963: 294) као и неколико пасуса из путописа *Љубав у Тоскани* (Кронија 1963: 295), Црњански и његово дело лоцирани су међу поетичке „изме” и слично ранијим исказима, акценат је на романтичним нотама српског песника који се пун пркоса и меланхолије препушта „[...] лутањима и суматраизмима по расцвалим стазама усиљених виртуозизама” (Кронија 1963: 293). Кронија је свестан песничких вредности опуса Милоша Црњанског, не пропушта ипак прилику да упути критичку жаоку на рачун модерних тенденција, откривајући на овај начин и своју недовољну еластичност, сензибилност и крутост као књижевног историчара и критичара.

После ове антологије следи застој и нови преводи Црњанског се јављају тек три деценије касније, деведесетих година када Софија Зани (Sofia Zani) професор српско-хрватске књижевности на Универзитету у Падови, 1992. године објављује студију *Цртице уз неке пасусе Милоша Црњанског* (Chiose a certi passi di Miloš Crnjanski), у чијој је основи филозофско понирање у књижевни опус нашег аутора. Полазиште је анализа суматраистичких елемената у трилогији коју чине *Суматра*, *Објашњење Суматре* и *Дневник о Чарнојевићу*. Занијева се не зауставља на романтичарским и бунтовничким цртама које су подвлачили италијански слависти старије генерације, пре свега Кронија. По њој, Црњански је аутентичан и самосвојан песник и представља синтезу модернистичких токова (Зани 1992: 19). Ауторка илуструје ову тврдњу оригиналом *Суматре* и паралелним преводом који треба да дочара хармонију овог „ремек-дела” (Зани 1992: 11–12).

Исте 1992. г. код миланског издавача Аделфи (Adelphi) излази превод *Сеоба*, док ће *Другу књигу сеоба* Аделфи објавити 1998. У оба случаја преводилац је Лионело Костантини (Lionello Costantini, 1934–1994) са римског Универзитета Сапијенца, одличан познавалац нашег језика, врстан филолог и преводилац на италијански². Оба романа наишла су на велики одјек у културним рубрикама најважнијих италијанских дневних листова и специјализованих часописа („La Stampa”, „Corriere della Sera”, „La Repubblica”, „L’Indice dei Libri del Mese”, „La Rivista dei libri”)³. Ради се готово у потпуности о негативно обојеним чланцима у којима су романи Црњанског полазиште за критику југословенске, тј. српске политике 90-тих година са тежиштем на ратовима и питању Косова.

У великом броју рецензија, приказа и анализа књижевно дело остало је у сенци, а изостало је вредновање романа: иконографски оквир, фотографије писца и његове супруге Виде, слика сеобе Срба Паје Јовановића, Дубровника, разрушених градова и мостова, без неопходних објашњења тенденциозно контекстуализују српског писца и роман *Сеобе* (Бањанин 2004: 516–519). Овај пример показује да је ишчитавање једног писца или дела често условљено ванкњижевним факторима који га представљају у позитивном или негативном светлу. У овом случају потписници текстова и рецензија су италијански новинари у културним рубрикама који су иначе врло добро обавештени и компетентни⁴. С друге стране, сарадници у часописима су најчешће универзитетски наставници разних профила (германисти, италијанисти), такође поуздани као истраживачи. Па ипак, 90-тих година сви они били су под утицајем политичке пресије и негативног тренда према Југославији и Србији, а то се одразило и на формирање предрасуда о писцу као што је Црњански и његово дело.

² Костантини је превео на италијански бројне писце, као што су Иво Андрић, Данило Киш, Меша Селимовић, Александар Тишма, Антоније Исаковић, Анте Ковачић, Ранко Маринковић, Предраг Матвејевић и др.

³ Уп. Баудино 1992: 19; Де Анђелис 1999: 34–36; Мари 1999: 35; Растело 1998: 27; Реалис Лук 1992: 21; Румиц 1999: 13; Вале 1999: 11.

⁴ Уп. ноту 3.

Објављивање *Сеоба* прати и занимљива полемика на страницама торинског дневног листа „La Stampa” (Баудино 1992: 19) везана за превод који је издавач Аделфи најпре поверио Љиљани Авировић, тада наставнику на Вишој школи за тумаче и преводиоце Универзитета у Трсту, која се интензивно бавила и бави се још увек превођењем хрватских и српских писаца на италијански. Она радикално оспорава Костантинијев превод, а аргумент је да је ауторова проза „изневерена”, да је писац „лиофилизован”, да је роман изгубио у лепоти и најављује објављивање свог превода који је милански издавач одбио да штампа. У истом чланку оглашава се и Костантини који јавно узима на себе „одговорност” за свој превод и објашњава свој преводилачки *credo*, инсистирајући на „дубокој” а не само привидној верности тексту. Ова отворена полемика у границама научног аргументовања потврђује не само изузетност романа него и компетентност ових италијанских преводилаца. Љиљана Авировић вратила се анализи и интерпретацији превода *Сеоба* са примерима у једном свом тексту о проблемима превођења књижевних дела са словенских језика на италијански (Авировић 1997: 345–347).

У новом миленијуму, током две протекле деценије, појавили су се нови преводи из песничког и прозног опуса Црњанског. У амбициозно и панорамски осмишљеној антологији *Српска поезија двадесетог века* (*La poesia serba del Novecento*, 2005) са преко тридесет заступљених имена песника, чија је главна уредница тадашњи професор наше књижевности и језика на Универзитету у Барију, Светлана Стипчевић (1940–2008). Она се у уводу критички осврће на недопустиву мањкавост адекватних антологијских и дидактичких приручника када се ради о србистици и управо то наводи као главни циљ антологије. Црњански је овде сажетим медаљоном представљен као изузетно важан авангардни иноватор модерног поетског израза са неколико превода: *Суматру*, *Стражилово*, *Ламент над Београдом* превео је Драган Мраовић, а *Причу*, *Траг* и *Живот* Рајна Мандолфо Живковић (Стипчевић, Банкане 2005: 65–85). И поред најбољих приређивачких интенција резултат је изостао, највећим делом због мањкавости превода који нису на нивоу италијанског песничког регистра (Бањанин 2016: 244–246). Антологија није задовољила критеријуме који се постављају озбиљним издањима ове врсте, те је највећим делом због тога данас готово непозната и не користи се у универзитетској настави.

Суматра се јавља у још једној песничкој антологији, тематски посвећеној Првом светском рату (*La guerra d'Europa 1914–1918 raccontata dai poeti*) која је публикована 2014. г., а приређивачи нису слависти, што је и разлика у односу на остале антологије. И поред тога што се ради о познатом и афирмисаном римском издавачу (Nottetempo), издање је мањкаво и са много пропуста, бар када се ради о Црњанском. Наиме, у садржају стоји назив стихова Србије (Serbia), док се заправо, на страницама посвећеним нашем песнику, нуди читаоцу оригинал и превод *Суматре* (2016: 196–197), али без икакве информације о преводиоцу. Ње нема ни у концизној белешци о нашем песнику (2016: 257), тако да с правом може да се констатује да издавачки подухват ни у овом случају није ни адекватно а ни озбиљно реализован.

С друге стране, да је песнички опус Милоша Црњанског представљао константан изазов преводиоцима и приређивачима, показује и пример поеме *Ламент над Београдом* који на италијанском постоји у три верзије и са три различита наслова. У антологији С. Стипчевић и Д. Банкане из 2001, поему насловљену *Il lamento di Belgrado* потписује Драган Мраовић. Већ сам наслов је проблематичан јер посесивни генитивни предлог у овом случају није коректан и превод наслова је, дакле, погрешан. Утисак је да се ради о ламенту града Београда, а слични пропусти, непрецизности, неоправдане хиперинтервенције су бројне и мада циљ овог рада није вредновање превода које остављамо за неку другу прилику, ово је пример који потврђује да Мраовић, иако искусан преводилац са италијанског, није дорастао задатку ког се прихватио. Други превод *Ламента* објавио је у лепом двојезичном издању, са оригиналом и преводом паралелно, један мали издавач из Ровига 2010. г. Ради се о књижици невеликог обима, веома укусно опремљеној што се види по корицама и хартији. Аутор поетски рафинираног и префињеног превода насловљеног *Lamento per Belgrado* са уводом и пропратним објашњењима на крају је италијаниста Масимо Рицанте (Massimo Rizzante), а Божидар Станишић је потписник закључног текста о свом доживљају Црњанског (Црњански 2010). Овај превод ни мало не заостаје од *Ламента* у верзији слависткиње и филолога Розане Морабито (Rosanna Morabito) објављеног 2019. г. у часопису специјализованом за поезију, интерпретацију и превођење „Semicerchio. Rivista di poesia comparata”, који издаје Универзитет у Сијени. Наслов текста је *Поеме припадности Милоша Црњанског* (I poemi dell'appartenenza di Miloš Crnjanski): у концизном уводу ауторка подвлачи да се ради о избору према субјективном нахођењу, а да се при превођењу руководила филолошким начелима, што значи подробном текстуалном анализом која претходи преводима и максималном прецизношћу (Морабито 2019: 43–60). Паралелно са оригиналом следе и преводи поема *Стражилово*, *Сербија*, *Ламент над Београдом* којима спекуларно у некој врсти апендикса/дodatка одговарају три кратке поетске целине *Молитва* (Preghiera), *Суматра* и *Привиђења* (Visioni). Морабито се у својој верзији опредељује за дословни италијански еквивалент предлога „над”, те је наслов *Lamento sopra Belgrado*. И поред тога што звучи неуобичајено, решење је прихватљиво, ако се узме у обзир да се именица „lamento” везује и за средњовековни жанр који је у италијанској поезији био коришћен у стиховима народних тужбалица из 13. и 14. века али и у сликарству⁵. Морабито као искусан филолог предлаже књижевну опцију са симболичном позадином, за разлику од можда неутралнијег али такође адекватног и прихватљивог „per” из Рицантијеве верзије. Овај као и сви остали преводи Розане Морабито беспрекорни су, те могу да послуже као добар пример не само одличног познавања оба језика и њихових финеса, него су и одраз професионалности па и сензибилитета без којих је незамислив сваки, а посебно песнички превод.

⁵ Упућујемо и на венецијанског сликара и бакроресца тзв. Падованске школе Андреа Мантења (Andrea Mantegna, 1431–1506) и на његову чувену слику у чијем наслову се јавља исти предлог („Lamento sul Cristo morto”).

Година 2019. може да се сматра изузетно плодном јер поред ових превода излазе из штампе и два романа: код престижног издавача Мимезис (*Mimesis*) у едицији eLit, чији је уредник Масимо Ричанте (преводиоца *Ламента* на италијански), као 19. књига излази из штампе *Роман о Лондону* (*Romanzo di Londra*) у преводу слависткиње и сербо-кroatисте Александре Андолфо (*Alessandra Andolfo*), а код римског издавача Elliot *Дневник о Чарнојевићу* (*Diario di un reduce*), који је приредио и превео слависта и филолог са римске Сапијенце Лука Ваљо (*Luca Vaglio*). Сем што се ради о изузетним догађајима, с обзиром на то да преводи српске књижевности нису фреквентни последњих деценија, на овај начин, заокружен је опус Милоша Црњанског. Није занемарујућа чињеница да су оба преводиоца слависти специјализовани и за српски језик и књижевност, што се одражава чак и на форму: оба превода су обогашена критичким апаратом који контекстуализује роман, белешкама и фуснотама или нотама на крају текста. Андолфо у уводној белешци указује (*Nota del traduttore*) комплексност целокупног романеског опуса која се рефлектује не само на тематском нивоу, него и у структуралном због фреквентних прелаза са прошлог/прошних времена на презент чија је функција разноврсна, али преко ње се открива и сложена психолошка структура ликова. Као преводиоца Андолфо запажа да управо алтернација глаголских времена која код српских говорника не представља проблем, у процесу превођења постаје замка јер структура италијанског језика захтева поштовање правила сукцесивности, те је то потешкоћа која ставља преводиоца пред друге одлуке. Овоме треба додати и згуснутост текста коју обележава посебна и често необична интерпункција коју Андолфо задржава сем у случајевима где би превод италијанском читаоцу био неразумљив (Црњански 2019а: 5–6). Преко осам стотина страна овог италијанског превода још један су омаж Милошу Црњанском, као и превод *Дневника о Чарнојевићу*, који је приредио и превео Лука Ваљо. Овом преводу претходи и онај под насловом *Il diario di Čarnojević*, који је изашао у Швајцарској, у Лугану 2014. године, али тај превод није имао великог одјека и готово је непознат, што је можда последица недовољне ажурности издавача у промоцији књиге (Црњански 2014). Преводиоца је Милица Бабић, изворни говорник и највероватније је то узрок мањкавости превода за који може да се претпостави да није био подвргнут ригорозној лектури коју већина издавача данас не практикује. Неколико страница из *Дневника* објављено је и у књизи коју је деценију раније приредила Марија Митровић *Sul mare brillavano vasti silenzi* (2004). Она је ауторка уводног медаљона о Црњанском и његовом опусу, а Аличе Пармеђани (*Alice Parmeggiani*) је преводиоца неколико страница, а наслов је *Memorie su Čarnojević* (Митровић 2004: 129–130, 131–134). У верзији Луке Ваљо роман је насловљен *Diario di un reduce* (Дневник једног повратника) (Црњански 2019б), што би могло да се протумачи као удаљавање од оригинала, да преводиоца истовремено и приређивач, није додао уводни текст са прецизном и обухватном биографском, историјском и литерарном контекстуализацијом аутора, његовог целокупног опуса и романа. Овај наслов преводиоца сматра адекватнијим и због тога што су експресионистички аутори практиковали да

дају наслове својим делима који нису директно везани за сам текст. Због тога и *Дневник* у оригиналу носи име Чарнојевића, који је наизглед секундарни лик, мада је његова функција у наративној равни изузетна јер представља суматраистички симбол. Ваљо не спомиње експлицитно претходни превод, али подвлачи да је наслов за који каже да се најчешће налази у италијанском, *Diario di Čarnojević*, заправо погрешан јер би он требало да гласи *Diario su Čarnojević*. Тај уобичајени наслов Ваљо сматра „веома незграпним”, „естетски дефицитарним” (“*oltremodo sgraziato*”, „*estheticamente deficitario*”) (Црњански 2019б: 17). Ово су разлози због којих он сматра адекватнијим свој предлог са модификованим другим делом у коме се „повратник” уклапа у текст. Већ ово указује на то да је преводилац са много компетентности приступио реализацији подухвата, те је и превод као резултат добар, чита се лако у течном и мелодичном италијанском са пуно нијанси које филолог осећа. Богат критички апарат са фуснотама даје додатна објашњења неопходна италијанском читаоцу, без којих би роман Милоша Црњанског био непрозиран. Занимљиво је да Ваљо даје и свој превод *Суматре*. Ни он, као ни Морабито не позива се на претходне преводе. Ваљо сматра да Суматра представља мост ка прозном опусу и због тога даје свој предлог превода.

У закључку, а како би се стекао увид у опус Милоша Црњанског на италијанском који читалац има на располагању, треба додати и неколико бројчаних података: најпревођенија је *Суматра* са 8 верзија у периоду од 80 година (Салвини, Рамоус, Кронија, Зани, Мраовић, аноним, Морабито, Ваљо). Следи *Ламент над Београдом* са 3 превода (Мраовић, Ричанте, Морабито), *Траг* са по 2 (Рамоус, Мандолфо Живковић) као и *Стражилово* (Мраовић, Морабито). У једној верзији су доступни: *Бајка* и *Серенада* (Рамоус), *Поздрав* (Кронија), *Прича* и *Живот* (Мандолфо Живковић), *Молитва* и *Привиђења* (Морабито). Када се ради о романима, *Сеобе* и *Другу књигу Сеоба* превео је Костантини, *Роман о Лондону* Андолфо, *Дневник о Чарнојевићу* Бабић и Ваљо.

Дакле, можемо да констатујемо да је Црњански поред Иве Андрића један од најпревођенијих наших писаца. Његов песнички и прозни опус у преводима је компактан, захваљујући пре свега ангажовању италијанских слависта који су последњих година заокружили и проширили увид у Црњанског као завичајног песника, једног од најважнијих модерниста и представника српског романа 20. века (Бањанин 2019). Преводилац није песник и за разлику од њега, нема апсолутну слободу, његов инвентар припада језику, у нашем случају генетски, структурално и функционално другачијем од српског. Због тога је он често принуђен на компромисе и жртве и стога је фундаментално добро познавање полазног и циљног језика, свих његових аспеката, миљеа у коме је дело настало као и поетски сензибилитет који није привилеговани дар чак ни изворних говорника. Превод је рефлекс и одраз оригинала, резултат преводичевог читања, интерпретације и најчешће као што смо видели, субјективних критеријума и личног сензибилитета. Превођење на италијански Црњанског био је и јесте велики изазов и разне варијанте истог дела то потврђују: са његовим стиховима а и прозом носили су се слависти, ита-

лијанисти, преводиоци, песници. Резултат је изостао тамо где аутор превода није на висини задатка, док су равни лепоти оригинала они преводи чији су потписници слависти.

Питање превођења намеће се и остаје једно од највиталнијих у рецепцији и циркулацији књижевних дела. Не постоји идеалан превод, али ни правило ког преводилац може/треба/мора да се придржава, кодификација из једног језика у други подразумева алтерацију значења, у неким случајевима и дисперзију поруке. Ако је задатак преводиоца да у новом језику реализује специфичност оригинала, али и да сачува особени смисао његове поруке, он је могућ само дубоким понирањем у текст и његове меандре, а већина италијанских преводилаца је то и постигла.

ЛИТЕРАТУРА

- Авиновић 1996: Lj. Avirović, „*Migrazioni*” di Miloš Crnjanski: una revisione critica della traduzione, *RITT-Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n. 2, Università degli Studi di Trieste/SSLM, 54–60.
- Авиновић 1997: Lj. Avirović, Ibrido o equivalenze: sulla traduzione letteraria in italiano dalle lingue slave, in *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, a cura di Margherita Ulrych, Torino: UTET, 345–347.
- Америо, Паче Отиери 2014: A. Amerio, M. Pace Ottieri, a cura di, *La guerra d'Europa 1914–1918 raccontata dai poeti*, Roma: Nottetempo.
- Бањанин 2004: Јб. Бањанин, Милош Црњански у италијанској научно-популарној литератури, *Научни састанак слависта у Вукове дане. Књижевност и дело Милоша Црњанског и поетичке промене у савременој српској књижевности*, 33/2, Београд: МСЦ, 509–520.
- Бањанин 2016: Lj. Banjanin, Italijanski prevodi *Sumatre* Miloša Crnjanskog, *Kulture u prevodu. Tematski zbornik*, 1, prir. A. Vraneš, Lj. Marković, Beograd: Filološki fakultet, 231–248.
- Бањанин 2019: Lj. Banjanin, La vocazione alla solitudine, *L'Indice dei Libri del mese*, XXXVI, 12, 19.
- Баудино 1992: M. Baudino, Serbi, la saga dei guerrieri tristi, *La Stampa*, a. 126, n. 186, 9. 7. 1992, 19.
- Вале 1999: R. Valle, Mosche senza testa. Sangue, nostalgia e destino nel mito del Kosovo e nell'epos nazionale dei serbi, *L'Indice dei Libri del Mese*, XVI, 5, 11.
- Де Анђелис 1999: E. De Angelis, La Grande Serbia, *La Rivista dei Libri*, IX, 7–8, 34–36.
- Зани 1992: S. Zani, *Chiose a certi passi di Miloš Crnjanski*. Padova: Istituto di Filologia Slava, Università di Padova.
- Крониа 1963: A. Cronia, *Le più belle pagine della letteratura serbo-croata*. Milano: Nuova Accademia.

- Мари 1999: M. Marri, La vera patria è altrove. Le migrazioni serbe verso la Russia descritte da Crnjanski con qualche leziosità, *Corriere della Sera*, 124, 68, 21. 3. 1999, 35.
- Мациери 2009: G. Mazzieri, *Osvaldo Ramous. Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Fiume: EDIT.
- Митровић 2004: M. Mitrović, *Sul mare brillavano vasti silenzi. Immagini di trieste nella letteratura serba*, Trieste: Il Ramo d'Oro.
- Морабито 2019: R. Morabito, I poemi dell'appartenenza di Miloš Crnjanski, *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, LX/2, 43–60.
- Рамоус 1959: O. Ramous, *Poesia jugoslava contemporanea: prima traduzione in lingua italiana*, Padova: Rebellato Ed.
- Растело 1998: L. Rastello, Miloš Crnjanski. Migrazioni I, *L'Indice dei Libri del Mese*, IX, 11, 27.
- Реалис Лук 1992: O. Realis Luc, Guerra e passione sotto la pioggia, *L'Indice dei Libri del Mese*, IX, 11, 21.
- Румиц 1999: P. Rumiz, Nel mattatoio delle memorie, *La Repubblica*, XXIV, 75, 31. 3. 1999, 13.
- Салвини [1942]: L. Salvini, *Le candide Vile. Poesie Jugoslave*. Roma: Edizioni della Cometa.
- Стипчевић, Банкане 2005: S. Stipcevic, D. Giancane (a cura di). *La poesia serba del Novecento*. Bari: Levante Editori.
- Црњански 1965: М. Црњански, *Лурика. Проза. Есеји*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Црњански 2010: М. Crnjanski, *Lamento per Belgrado*. Prefazione di M. Rizzante con uno scritto di B. Stanišić, trad. a cura di M. Rizzante. Testo serbo a fronte, Rovigo: Il Ponte del Sale.
- Црњански 2014: М. Crnjanski, *Il diario di Čarnojević*, trad. M. Babić, Lugano: ADV Advertising Company.
- Црњански 2019a: М. Crnjanski, *Romanzo di Londra*, trad. A. Andolfo, con una postfazione di B. Stanišić, Milano-Udine: Mimesis.
- Црњански 2019b: М. Crnjanski, *Diario di un reduce*, trad. e cura di L. Vaglio, Roma: Eliot.

Ljiljana M. Banjanin

FROM *SUMATRA* TO *DNEVNIK O ČARNOJEVIĆU*: ITALIAN
TRANSLATIONS OF CRNJANSKI'S WORKS INTO ITALIAN

Summary

The main idea of the paper focuses on the translations of poetical and prose works of Miloš Crnjanski into Italian, starting with *Sumatra* and *Lament nad Beogradom*, to the novels *Seobe*, *Roman o Londonu* and *Dnevnik o Čarnojeviću*. The aim is to identify the problems related to the translation of poetry and literary works in general, as well as the role of the translator. To a great extent, the result of the process, i.e. good/bad translation, depends on the professional profile and the agility of the translator. This consequently affects the way in which literary works and authors are received in a foreign environment, in our case in Italian.

Оксана МИКИТЕНКО*
Институт мистецтвознавства, фолклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
Київ

Оригинални научни рад
Примљен: 8. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКА ПАРАДИГМА САВРЕМЕНЕ СЛАВИСТИЧКЕ ФОЛКЛОРИСТИКЕ: ИСКУСТВО МЕЂУНАРОДНОГ СЛАВИСТИЧКОГ ЦЕНТРА

Данашња фолклористика истакла је као приоритет перспективу носиоца фолклора, усредсредивши пажњу на ментално здравље народа и комуникативне функције текста. Искуство Међународног славистичког центра је у синтези развојног континуитета класичне фолклористике као теорије усмене књижевности, уз методолошко обогаћивање прилазима савремене лингвистичке и културне антропологије. Научна школа допринела је истраживању у оквиру МСЦ-а различитих питања славистике и фолклористике – историјско-књижевних, текстолошких, регионалних, међуетничких, урбане културе и сл. Као битно методолошко начело и полазна тачка анализе остају Вукова историја и теорија усменог стварања – научно признати маркери „историјског континуитета и интегритета српског народа” (Милошевић-Ђорђевић).

Кључне речи: савремена славистичка фолклористика, теорија и методологија, Међународни славистички центар.

Између појава које данас одређују актуелност словенске фолклористике и постављају питања граница њеног предмета и метода истраживања посебно се издвајају задаци заштите нематеријалне културне баштине и интердисциплинарни карактер савремене европске хуманистике са улогом екологије културе. Узрок теоријско-методолошког ширења научне парадигме фолклористике (као и увођења метода теорије комуникације и структурне антропологије у домен народне књижевности) повезан је са дефиницијом текста као поруке и традиције као интерпретације културне баштине. Теоријско-методолошка парадигма словенске фолклористике огледа се у оквиру њених „карактеристичних особина”, које је навео Љ. Раденковић на XIV Конгресу слависта (2008). Између основних истакао је померање интереса са спољашње

* oksana_mykytenko@hotmail.com

стране фолклорних појава на њихов унутарњи аспект, усавршавање научног апарата истраживања, примењивање метода лингвогеографије, структурне лингвистике и поетике, теорије комуникације и структурне антропологије.

Нове идеје на прелому XX и XXI в. довеле су, – нагласио је Љ. Раденковић, – до процвата семиотике и етнолингвистике. На нов начин схваћене су везе фолклора са другим знаковним системима – обредом, обредним радњама и предметима, а такође временско-просторним концептима културе. У семиотичким истраживањима увек се у центру пажње налази текст без обзира на то, која га знаковна средства изражавају (Раденковић 2008а).

Садашња фолклористика чврсто је повезана са општим антропоцентричним правцем савременог научног знања, са посебно запаженим напуштањем системне сфере и оријентацијом на човека који постаје центар свих система. Проблем „језик и мишљење”, оцењен у лингвистици као прелаз од анализе објекта (анализе језичке јединице или говорне појаве) према субјектној анализи, односно људском фактору у језику, довео је до формирања заједничких појмова и међудисциплинарних метода, карактеристичних за низ „млађих дисциплина” – антропоцентричне и когнитивне лингвистике, семиотике, дискурсне анализе, лингвокултурологије, етнопсихоллингвистике, лингво-концептологије и сл. (Ивашенко 2006: 3). Паралелно са дефиницијом фолклора као „усмене (народне) књижевности” терминолошко-појмовна ширина рачуна на синкретичност фолклорног текста и његову реализацију – пренос поруке, за шта се користе различити кодови – вербални, акциони, предметни и др, тражећи одговор на питање, на који начин човек/група људи моделује свет око себе (Раденковић 2008: 9).

Фолклорни текст одређује се као системска и сложено организована самостална јединица у делокругу културне традиције. Управо у границама текста, целовитог у садржајном, композиционом и функционалном односу према фрагменту традицијске културе, на основу комплекса језичких средстава реализује се један или други облик уметничке форме (Мехнецов 2005: 362). Уметнички критеријум за фолклор, према Н. Толстоју, могућ је само у одређеном смислу, међутим његова апсолутизација „оставља у сенци или потпуно искључује” дијалектолошки, ареални и структурно-типолошки прилаз фолклору и народној култури у целини, која представља „одређени систем погледа на свет и народних представа, систем жанрова и изражајних средстава, систем ритуалних функција и текстова, одређеног и потврђеног традицијом садржаја” (Толстој 1989: 13).

Следећи транспарентност научног знања и универзални „интегративни модел” (термин А. Каргина) комплексне анализе фолклора, искрсло је питање о границама предмета словенске фолклористике и метода истраживања. Узрок, према многим (упор. Брицина 2009), лежи у различитим тумачењима појма „фолклор”, о чему се говорило на Међународном научном симпозијуму из фолклористике (2006) и на заседању Комисије за фолклор при Међународном комитету слависта (Раденковић 2008). Појам „граница у фолклору” био је кључна тема научног скупа „Савремена српска фолклористика IV”, одржаног у Источном Сарајеву/Палама 2016, а такође разматрао

се у оквиру нашег тематског блока на XVI Међународном конгресу слависта у Београду 2018 г. (Микитенко 2018).

Проблем „границе у фолклору” (присутан у истраживању жанрова и њихових веза, узајамном утицају усмене и уметничке традиције, традицијске и урбане културе, фолклора и фолклоризма итд), односно који обухвата разноврсне задатке теоријске анализе и примењене науке, заједно са заштитом нематеријалне културне баштине и интердисциплинарним студијама из домена најширег „фолклорног поља” (термин А. Наљепина), следи актуелност словенске фолклористике данас и њен значај у контексту савремене хуманитаристике. Подесан за научни дискурс у промењеним социокултурним условима појам „фолклорног поља” подразумева одређени етнокултурни простор који је истовремено повезан са конкретним фолклорним творбама, регионалним или локалним традицијама и народном културом у целини, а на тај начин се јавља као битан фактор самоидентификације народа и његове менталности. Доминантна у „фолклорном пољу” „фолклорна самосвест” одређује његов непрекидни развој, континуитет традиције и очување културног генофонда једног нација, а такође пружа креативне могућности у новим условима проширених граница етнокултурног простора (Наљепин 2018: 142). Непосредно везани са масовном културом савремени облици постојања фолклорне традиције, протичу „углавном изван естетских критерија, са промењеном функцијом и наменом и у другачијем виду” (Милошевић-Ђорђевић 2000: 27).

Данашња фолклористика која истражује „разноврсне и полифункционалне” (Каргин 2008) појаве фолклора у новим „границама” дискурса, активно је ушла у нову методолошку парадигму и окренула се проучавању тема, раније маргиналним за фолклористику (комуникативне особине фолклорног текста или прагматични утицај текста на адресата). Захтеви за методолошку модернизацију фолклористике углавном се односе на промену интерпретације фолклорног текста, заправо – померање са текста-дела на текст-понашање, текст-процес, проширивање фолклорног текста до свеобухватности комуникативног акта и текста културе (Микитенко 2007: 124).

Прекор, који је П. Коваљски упутио „парадигми фолклористике”, тиче се доминације у данашњој науци, исто као и у традицијској, „перспективе истраживача”. Без претензије да буде нов, овај поглед пољског научника продужио је од средине XX века актуелне захтеве представника различитих школа и праваца о неопходности проучавања традицијске културе „изнутра”, који су у научну употребу уводили дефиниције „унутрашњих” метода анализе: иманентне, когнитивне, феноменолошке и др. Напоредо са концептуалном анализом, феноменолошки приступ, треба да се разуме као „интерпретација симболизма феноменолошке стварности културе, односно њеног симболичног језика”. То обухвата „слој свих знаковних средстава, функције које могу да врше било који њени [традицијске културе – О. М.] елементи, компоненте, а такође њихови комплекси/комбинације: материјални, вербални, звучни, уметнички, емотивни и кинетички – гест, покрет, пантомима”. Такви приступи, према Т. Бернштам, могу да укину дихотомију култура/стварност и

култура/феномен (Бернштам 2005: 256). Везан за постулат „субјективног” разумевања културе, феноменолошки прилаз води нас у ону област, где се фолклористика граничи са културном антропологијом и когнитивном лингвистиком, односно у круг проблема етнонауке (Бартмињски 2005: 112), која фолклор проучава у контексту „човекознања” (Бернштам 2005: 248).

„Нова” – антрополошка фолклористика, која следи постулате *performance-centered theory* и оријентише се на савремену урбану културу, свакодневну културну праксу, симболичну комуникацију и облике понашања у малим групама, има своје запажене резултате, као и методе анализе. На тај начин „антрополошка димензија” у књижевнотеоријским проучавањима омогућује да се пронађе и истакне веза између текста, као финалног производа фолклорно-поетске комуникације, и друштвеног контекста. Д. Антонијевић, говорећи о антрополошком и структуралном аспекту проучавања код Н. Милошевић-Ђорђевић, истиче да код овог „дојена савремене српске фолклористике” антрополошке методе имају шири научни значај, а њена су проучавања легенди, етнолошких и културно-историјских предања показала колико је важно познавање социокултурног контекста у тумачењу усмених наратива, за разумевање улоге у преношењу традицијског знања, у друштвено-етичком нормирању и одржавању колективног сећања (Антонијевић 2011: 44).

Међутим, формални антрополошки приступ често пренебрегава такве неопходне атрибуте фолклорног текста, као што су етничност, аутентичност, уметничка вредност и сл, које се померају у домен „рецептивне естетике”. У исто време апсолутизација методе антрополошке школе, карактеристична за „нову” фолклористику, када се „фолклорност” тражи не у тексту, него искључиво у његовој прагматици, односно у „социолошко-идеолошком контексту трансмисије” (Панченко 2005: 88), маргинализује задатке фолклористике, и заједно са напуштањем „широке перспективе народа” своди се на „врло уску” – перспективу „човека као појединца у савременом друштву” (Раденковић 2008: 10).

Као једно од најважнијих, поставља се питање о „традицији” – категорији која се тумачи као имагинарна и субјективна интерпретација културне баштине, са реализацијом у хипертексту, односно као дијалогично формиран облик репрезентације културе (Ђорђевић 2012: 94). Такви појмови, као што су „етничка традиција”, „идентичност”, у епоси глобализације, а нарочито под условима данашње трансграничне мобилности, добијају, сматра П. Христов, нови смисао. У науци се тражи одговор које су то ознаке, које маркирају данашњу етничку културу, које симболе – реалне или конструирани – користи аутентична традиција. Према Христову, етничка идентичност, која је иначе однос према сличном или различитом услед разграничења културних целина, представља процес који се одвија стално, и према томе је разлог за разумевање традиције као „интерпретације културне прошлости” (Христов 2013, 10–12). Међутим, таква је дефиниција „традиције”, делотворна и ефикасна, када је реч о културној делатности нових дијаспора и формирању одговарајуће политике према мигрантима, у ствари једнострана и није довољ-

на за адекватни приказ једне од основних појмовних категорија. Приметимо да је Н. Толстој ставио знак једнакости између културе и традиције, када је навео метафору културе као „обрађивања, очувања националне њиве”, нагласивши да „све што је национална култура и све што има традицију, стару традицију, битно је. И оно што нам се чини да сада, моментално, није битно, то ће бити битно кроз, рецимо, 100 година. Култура је традиција” (Јевтић 1991: 176).

Не улазећи у могуће дискусије око потоњих противречности ставова појмовног апарата „нове” фолклористике, када се евентуално елиминише и сам појам фолклора, навешћемо мишљење Б. Путилова из његовог писма 1997. г. И. Земцовском у САД. Путилов сматра за потребним објаснити америчким студентима смисао његове „историјско-типолошке теорије фолклорног текста”, коју је образложио у својим радовима, полазећи од става да је фолклор самостални и себи довољни културни феномен, који има своју „властиту стварност”. Том приликом Борис Николајевич је нагласио да се његова теорија разликује од теорија антрополошке и психолошке школе и приметио да је за њих „специфичност фолклорног стваралаштва остала иза седам печата”, јер су „одлучујуће факторе и федере” тражиле „ван фолклора”. Мада теорије „долазе и одлазе”, отпорност је историјско-типолошког правца, према Путилову, у томе, што ће још прибављати „нове и нове податке”, и оставити их рано (Земцовски 2005: 90). Путилов је написао те речи у септембру 1997, месец дана пред крај свог живота. Раније је, у свом реферату *Косовски цикл и фольклорно-етнографическије традицији*, који је изнео у Београду на Међународном научном састанку слависта у Вукове дане 1989, говорио о потреби „унутрашње” анализе косовског циклуса, полазећи од разумевања унутрашњих законитости у процесу стварања епа, и том приликом нагласио јединство „закона циклизације” као важан чинилац типологије епског стваралаштва (Путилов 1991).

Несумњиво је да је управо славистика (у коју се убраја и фолклористика) имала и има широки обим радних теоријско-методолошких средстава и приступа, битних за решавање најважнијих теоретских питања – генетске основе, историјско-типолошких веза и културних контаката, порекла класичних жанрова словенског фолклора, ареалне поделе мотивско-сижејних облика и др. Према ауторитативном мишљењу А. Панченка, „традицијски фолклористички и етнолошки инструментариј (опис и анализа мотива и сижеа, истраживање структуре, функција, семантике и прагматике текста и ритуала, разматрање нарагивне праксе и стратегије, историјско-типолошка и историјско-географска анализа итд) омогућује да се проучи разноврсност форми и типова, присутних у култури обичног живота, без опасности да буде сведен на много строжи и једноличнији појмовни апарат социологије и лингвистике”. Управо међудисциплинарни простор фолклористике дозвољава „гипки и корисни спој филолошких и нефилолошких (историјских, социолошких, психолошких) метода истраживања културе” (Панченко 2005: 92). Антропоцентрички принципи савремене науке, ослањајући се на поуздане ставове теоријског знања, полазе од повезаности језика, фолклора и менталитета наро-

да, узимајући у обзир комуникативне и функционалне могућности речи, које се огледају у националној слици света и приказане су у фолклорном тексту.

Данас општепризната идеја комплексне и међудисциплинарне анализе фолклора, која је једино способна „да пружи нов облик фолклористици и повећа њен значај као целовите и универзалне науке, која располаже адекватном базом за квалитетно проучавање фолклорних текстова и традиција” (Каргин 2008: 340), у славистици је заступљена већ одавно. Можемо споменути реферат *Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора* на XII Међународном конгресу слависта у Кракову (1998), који је поднео дугогодишњи председник Комисије за фолклор Виктор Гусев. Нагласивши да је комплексно и међудисциплинарно проучавање фолклора код сваког словенског народа „вредно посебног и специјалног осврта”, Гусев је изнео углавном историју проучавања у Русији, а навео „узорак” универзалне делатности у XIX в. – радове у више томова Вука Караџића и Оскара Кољберга. Заједно са „принципијелном променом места” у систему културе, када фолклор постаје „основни и себи довољни” предмет фолклористике, почиње његово комплексно изучавање као „сложене полиелементне структуре”. Фолклористика се обраћа искуству и методологији сродних наука, а међудисциплинарна анализа има за циљ да објасни специфичност предмета истраживања фолклора (Гусев 1998: 357).

Као дугогодишњи учесник Међународних научних састанака слависта у Вукове дане, које организује Међународни славистички центар, са пуно разлога могу да укажем на континуитет традиције комплексне анализе усменог и књижевног текста као основну компоненту научног дискурса. Заснована на синтетичном делу Вука Караџића, које је означило „дефинитиван прелаз ка народном језику као основици књижевног језика”, а постало „темељ” и „преломна књига српске националне културе” (Сувајџић 2018: 477), дијахрона анализа захватила је најшири спектар интердисциплинарних истраживања. Ставови Вука Караџића, који не само што је „формирао историју и теорију усменог стварања, али и своја тумачења ставио у функцију шире идеје о историјском континуитету и интегритету, особеностима и карактерологији српског народа” (Милошевић-Ђорђевић 2018: 12), одређују ширину методолошке парадигме и остају у средишту пажње славистике. Други је, од пресудног значаја, „темељ” идентитета културне традиције (а такође и научног дискурса) – прецедентни текст косовске епике, која „живи и буја на свим нашим подручјима, представља непресушну инспирацију писаној књижевности, основни је извор очувања националног бића [...] и интегративни елемент свеукупног словенског југа” (Милошевић-Ђорђевић 2011: 218). Значај Косова као културног кода условљава комплексно проучавање епске традиције, нарочито из аспекта антропоцентричне анализе, са посебном пажњом према певачу као носиоцу колективног памћења у контексту развијања културног идентитета једне заједнице (Сувајџић 2010: 89). Афирмација нових генерација слависта доприноси ширењу интердисциплинарних књижевних и културолошких истраживања актуелних проблема савременог научног знања.

Разноврсна делатност Међународног славистичког центра, посебно вишедценијско одржавање научних састанака слависта (жива стручна комуникација која се одвија посредством поднетих реферата и истакнутих проблема, дискусије и размене научних погледа, разноврсни теоријски прилази, обим фолклорних записа, избор теоријске грађе итд) допринела је развоју различитих питања славистике и фолклористике – историјско-књижевних, текстолошких, регионалних, међуетничких веза, „треће” и урбане културе, постфолклора и сл. За мене све то представља једну велику и значајну школу, а уједно и важан критеријум за обликовање властитих стручних погледа, једно огромно искуство, које је пружио прави увид у српску културу, посебно усмено-књижевну традицију, и омогућило проницање и разумевање основних покретача њене трајности, изражајности и богатства.

Не тако давно Г. Невекловски је у разговору са М. Јевтићем, а на питање о улози славистичких скупова, приметио да је „научни скуп слависта у Вукове дане кориснији од великог скупа” [Међународног конгреса слависта – О. М.] због тога што „најплоднији састанци су мањи састанци, на којима се говори о једној одређеној теми. На мањим научним састанцима су сви учесници на окупу, па се може разговарати са сваким, и то у било које доба. То је врло важно. Поред предавања, веома много значе и ти разговори о разним темама. У њима сазнајемо шта се збива у нашој науци, на којим пројектима се ради, које се књиге објављују, ко шта ради и тако даље” (Јевтић 1991: 476). Потпуно делим мишљење истакнутог аустријског слависте.

На овогодишњем јубиларном скупу Б. Сувајић је у свом реферату дао исцрпни оглед тематике из фолклористике током педесет година. Важно да је сваки проблем, који је био предмет шире анализе, – било да је то прожимање жанрова, специфичност приказивања стварности у уметничком тексту, упоредно проучавање текста, контекста и интертекстуалности, или да су у питању узajамни културни утицаји у контексту европских и светских веза, ентитет традиције и савремена култура, међуоднос националног и универзалног, глобализација и идентитет итд, – заправо део фундаменталних поставки данашњег хуманистичког знања, а уједно и дубинска комплексна анализа словенске, посебно српске културе. Истовремено, начела Вукове историје и теорије усмености стварања остају битно методолошко начело и полазна тачка савремене научне анализе, а Вукова дела – стална инспирација за најсмелије модерне научне подухвате.

У светлу постављене теме од битног значаја је, чини се, једини пример непрекидне вишедценијске праксе одржавања научних скупова, упоредо са традицијом редовног издавања зборника, што чини програмски–тематски–методолошки–аксиолошки континуитет националне научне школе славистике. У сажетом Предговору „Библиографском речнику” (2005) З. Бојовић је приметила да „по својој природи и резултатима Научни састанак слависта у Вукове дане заузима посебно место међу скуповима сличне врсте – повременим, јубиларним и специјализираним симпозијумима или научним колоквијумима у оквиру тзв. летњих школа” (Бојовић 2005: 5). Ово запажање о „летњим школама”, а које се сасвим оправдано односи и на одржавање саста-

нака слависта, у ствари следи демократски хеленистички принцип научног школовања. Издати зборници, а такође, поводом тридесетогодишнице рада Међународног славистичког центра, публиковани „Библиографски речник”, са библиографијом учесника и пописом најважнијих дела аутора, међу којима су светски позната имена (многи, нажалост, више нису са нама), а поред њих су млади истраживачи, – приказују „суштину и богатство научног размишљања о најважнијим темама српског језика и књижевности” (Исто: 6). Значај речника и зборника реферата за савремену славистику, у том смислу и фолклористику, као и за континуитет научног дискурса, доиста је огроман.

Улога школе и научне традиције свуда је од пресудног значаја. Да наведем и један негативан пример из моје скорашње праксе. Позвана да напишем одзив на аутореферат једне докторске дисертације, нисам могла да прихватим тенденциозни покушај аутора да за анализу изабере „идеолошки одговарајућу” фолклорну грађу (радило се о периоду Првог и Другог светског рата) и да се дистанцира или потпуно негира научну истраживачку и издавачку праксу претходног периода (до 1991. г). Да образложи свој став, аутор је неосновано поделио континуитет фолклористичког проучавања на субјективно одабране периоде: „предсовјетски – *светопогледни*; совјетски – *између фејклора и аутентике*; постсовјетски – *међудисциплинарни*” (Кузменко 2020: 10) (курзив аутора – *О. М.*). Нажалост, слични погледи, када се заправо ради о вулгаризацији и идеолошкој ангажираности, а уз недовољну стручну упућеност без увида у искуство научне традиције, сада нису ретки, и не само у украјинској фолклористици.

Али и то није страшно. Учимо се током целог свог живота, и то је нормално. Знамо колико је важно представљати у домаћој научној средини актуелне проблеме савремене славистике, говорећи о себи – славистичке фолклористике. Увек када се вратим са Научних састанака слависта, настојим да пренесем своје утиске и знање колегама, и на тај начин стечено искуство проширим као у концентричним круговима. Хтела бих да споменем и наш заједнички пројекат под насловом „Славистичка фолклористика у Украјини и Србији: савремени методолошки принципи и етнонационалне димензије у контексту европске хуманитаристике”, у оквиру којег је био објављен посебан број часописа *Народна творчість та етнологія* (2/2012) Института за етнологију и фолклористику НАН Украјине (уредници издања Љ. Раденковић, Б. Сувајцић, Д. Ајдацић). Презентацијом актуелних радова од двадесет аутора, часопис је пружио увид у разноврсност проблема српске фолклористике, а такође је представио континуитет истраживачких школа у различитим научним центрима (Београда и Новог Сада, Косовске Митровице и Српског Сарајева). И у томе такође почива искуство Међународног славистичког центра.

Свакако, најважнији у сваком искуству је лични, непосредни доживљај. Без пријатељских сусрета, комуникације, разговора и консултација, дискусија и искреног дружења, тешко се да замислити стечено искуство, захваљујући Научним састанцима слависта у Вукове дане. И зато свима, који се налазимо у једној великој „словенској породици”, желим много успешних

стваралачких подухвата, надајући се нашим новим сусретима у Београду под окриљем Међународног славистичког центра.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић 2011: Д. Антонијевић, Антрополошки и структурални аспект проучавања Наде Милошевић-Ђорђевић и применљивост њених методолошких истраживања, у: (ур.) М. Детелић, С. Самарџија, *Жива реч, Зборник у част проф. Наде Милошевић-Ђорђевић*, Београд, 43–56.
- Бартмињски 2005: Е. Бартмињский, Фолклористика, етнонаука, етнолингвистика – ситуација у Пољше, *Первый Всероссийский конгресс фолклористов*, т. I, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 106–117.
- Бернштам 2005: Т. Бернштам, Русская народная культура: действительность и феномен, *Первый Всероссийский конгресс фолклористов*, т. I, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 244–257.
- Бојовић 2005: З. Бојовић [Предговор], у: *Биобиблиографски речник МСЦ 1971–2000*, Београд: МСЦ, 5–7.
- Брицина 2009: А. Брицына, Навстречу II Всероссийскому конгрессу фолклористов, *Живая старина*, 4 (69), 2–3.
- Гусев 1998: В. Гусев, Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора, у: (ред.) С. Никольский, *Славянские литературы, культура и фольклор славянских народов / XII Международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации*, Москва: Наследие, 357–369.
- Ђорђевић 2012: С. Джорджевич, Методологічні проблеми територијалног дослідження фольклору: репертуар гуслејарів, *Народна творчість та етнологія*, 2, 94–100.
- Земцовски 2005: И. Земцовский, *Героический эпос жизни и творчества Бориса Николаевича Путилова*, Санкт-Петербург: Европейский Дом.
- Ивашенко 2006: Л. Иващенко, *Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології)*, Київ.
- Јевтић 1991: М. Јевтић, *Са светским славистима*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Каргин 2008: А. Каргин, Мультидисциплинарний підхід к изучению фольклора, *XIV Међународен конгрес на слависти, Охрид, 10–16 септември 2005* / (ур.) Н. Радически, С. Веновска-Антевска, *Зборник на резимеа*, т. II, Скопје: Македонски славистички комитет, 340.
- Кузменко 2020: О. Кузьменко, *Драматичне буття людини в українському фольклорі: Концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн), автореферат ... доктора філологічних наук*, Київ.

- Мехнецов 2005: А. Мехнецов, О задачах комплексного исследования фольклора, *Первый Всероссийский конгресс фольклористов*, т. I, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 360–371.
- Микитенко 2007: О. Микитенко, Модалитет као услов моделирања фолклорне стварности: покушај когнитивне карактеристике, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 36, 2, 123–132.
- Микитенко 2018: О. Микитенко, Межі фольклору vs. моделі поля інтерпретацій фольклорного тексту, у: (ур.) Т. Ракић, А. Корда Петровић, *Међународни конгрес слависта. Тезе и резимеи / Књижевност, култура, фолклор, питања*, Београд: Међународни комитет слависта: Савез славистичких друштава Србије, 2, 297–298.
- Милошевић-Ђорђевић 2000: Н. Милошевић-Ђорђевић, Народна књижевност, у: (ур.) Н. Петковић, *Кратак преглед српске књижевности*, Београд: ЛИРИКА, 25–52.
- Милошевић-Ђорђевић 2011: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Радост препознавања*, Нови Сад: Матица српска.
- Милошевић-Ђорђевић 2018: Н. Милошевић-Ђорђевић, Српска народна књижевност у светлости Вуковог Рјечника (1818), у: (ур.) Љ. Бајић, *Српска славистика. Колективна монографија. Радови српске делегације на XVI међународном конгресу слависта, т. II. Књижевност, култура, фолклор, питања славистике*, Београд, 7–14.
- Налепин 2018: А. Налепин, Всякая фольклорная всячина, прочие фольклорные пустяки ушедшего времени и современный литературный процесс, *Традиционная культура*, 19/4, 137–157.
- Панченко 2005: А. Панченко, Фольклористика как наука, *Первый Всероссийский конгресс фольклористов*, т. I, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 72–95.
- Путилов 1991: Б. Путилов, Косовский цикл и фольклорно-этнографические традиции, *Косовски бој у књижевном и културном наслеђу / Научни састанак слависта у Вукове дане*, 19/1, 279–284.
- Раденковић 2008: Љ. Раденковић, Поглед на словенску фолклористику, у: (ур.) Љ. Раденковић, *Словенски фолклор и фолклористика на размеђи два миленијума, Зборник радова са међународног научног симпозијума*, Београд: САНУ, Балканолошки институт, посебна издања 101, 7–11.
- Раденковић 2008а: Љ. Раденковић, Славянский фольклор и фольклористика на рубеже XX–XXI веков – текст и контекст, *XIV Међународен конгрес на слависти, Охрид, 10–16 септември 2005 / (ур.) Н. Радически, С. Веновска-Антевска, Зборник на резимеа*, т. II, Скопје: Македонски славистички комитет, 341.
- Сувајић 2010: Б. Сувајић, Певач и културни идентитет, *Књижевност и култура / Научни састанак слависта у Вукове дане*, 39/2, 89–101.
- Сувајић 2018: Б. Сувајић, Српски рјечник (1818) у Вуковој Преписци, у: (ур.) Љ. Бајић, *Српска славистика. Колективна монографија. Радови српске делегације на XVI међународном конгресу слависта, т. II. Књижевност, култура, фолклор, питања славистике*, Београд, 477–489.

- Толстој 1989: Н. Толстой, Некоторые соображения о реконструкции славянской духовной культуры, у: (ред.) Н. И. Толстой, *Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской культуры: источники и методы*, Москва: Наука, 7–22.
- Христов 2013: П. Христов, Традиция и идентичност в условията на европейска трансгранична мобилност, *Българска етнология*, 1, с. 7–14.

Оксана Микитенко

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОЙ
СЛАВИСТИЧЕСКОЙ ФОЛКЛОРИСТИКИ: ОПЫТ МЕЖДУНАРОДНОГО
СЛАВИСТИЧЕСКОГО ЦЕНТРА

Резюме

Сегодняшняя фольклористика, определив своим приоритетом перспективу носителя фольклора, основное внимание обратила на ментальность народа и коммуникативные функции текста. Опыт Международного славистического центра состоит в синтезе развития непрерывности классической фольклористики как теории „усной литературы“, при методологическом совершенствовании за счет подходов современной лингвистики и культурной антропологии. Научная школа поддерживала изучение в рамках МСЦ многих проблем славистики и фольклористики – историко-литературных, текстологических, региональных, межэтнических связей, урбанистической культуры и под. При этом среди наиболее важных методологических принципов и исходных позиций анализа остаются Вуковская история и теория устного творчества как научно признанные маркеры „исторического континуума и целостности сербского народа“ (Милошевич-Джорджевич).

Бошко Ј. СУВАЏИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 12. 2020.
Прихваћен: 28. 4. 2021.

О НЕКИМ АСПЕКТИМА ИЗУЧАВАЊА НАРОДНЕ КЊИЖЕВНОСТИ НА НАУЧНОМ САСТАНКУ СЛАВИСТА У ВУКОВЕ ДАНЕ (1971–2020)

Тешко је издвојити све научне доприносе које су проучаваоци народне књижевности за ових 50 година постојања Међународног славистичког центра оставили као трајно завештање на увид научној јавности и читалачкој публици на Научном састанку слависта у Вукове дане. На најбољи начин ћемо представити разноврсност и богатство идеја, резултате и значај научних погледа на пољу изучавања народне књижевности, али и шире, српског језика и књижевности, у компаративистици, превођењу, настави српског језика на страним универзитетима, ако укрстимо два базична критеријума: 1) тематика научних састанака слависта у Вукове дане; 2) пленарни реферати.

Кључне речи: Народна књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар.

Тешко је издвојити све научне доприносе које су проучаваоци народне књижевности за ових 50 година постојања Међународног славистичког центра (МСЦ) оставили као трајно завештање на увид научној јавности и читалачкој публици на Научном састанку слависта у Вукове дане (НССВД). На најбољи начин ћемо представити разноврсност и богатство идеја, резултате и значај научних погледа на пољу изучавања народне књижевности, али и шире, српског језика и књижевности, у компаративистици, теорији превођења, као и методици наставе српског језика на страним универзитетима, ако укрстимо два базична критеријума: 1) тематика научних састанака слависта у Вукове дане; 2) пленарни реферати.

Избор пленарних реферата посвећених народној књижевности током 50 година постојања и активног деловања Научног састанка слависта у Вукове дане, даје нам изврстан преглед колико нам је овај полувековни празник српске науке и културе значао и шта је све донео у функцији повезивања србистике и славистике, Београда и света.

С друге стране, ако само летимично погледамо „Теме научних скупова (1–50)“ НССВД, у попису тема научних састанака од 1971. до 2020. године (бројеви у загради означавају годиште и годину издања зборника у којима је реферат објављен, као и број страна), установићемо присуство свих релевантних тема из појмовне области народне књижевности, као и присуство најеминентнијих проучавалаца народне књижевности и фолклора у словенској, европској и светској филологији у распону од пола века.

Када је реч о историји и поетици народне књижевности, о развоју фолклористике као науке, на МСЦ-у су били видљиви тектонски поремећаји који су се одигравали у науци у дугом временском периоду: смене поетичких парадигми, губитак интересовања за одећење методе истраживања и усвајање савремених методолошких стратегија; развијање нових научних дисциплина и појмовних области (лингвогеографија, етнолингвистика, теорија комуникације, информатика, семиотика, структурална антропологија); интердисциплинарност и метатекстуалност; заснивање антрополошке фолклористике и дискурсне лингвистике; приближавање студијама културе и свакодневне културне праксе и др. Књижевноисторијски и књижевнотеоријски приступи народној књижевности и фолклору померали су се и приближавали знањима и искуствима когнитивне лингвистике, антропологије, етнопсихологије, постфолклора, проучавањима урбаних културних феномена, породичних историја, причања из живота, фолклоризама и сл. Ипак, у првом плану су увек била питања књижевности сагледана у компаративној перспективи.

Током 50 година свог постојања наш Међународни славистички центар, дакле српски језик, књижевност и културу, посетили су најугледнији светски слависти. Том низу великана европске и светске славистике придружују се најзначајнија научна имена српске и југословенске филологије у пола века постојања и рада Међународног славистичког центра. Није претерано рећи да МСЦ, од свог оснивања и првог међународног научног скупа до данас, баштини најбоље традиције филологије и светске славистике.

У зборницима МСЦ-а, у стотинама реферата, станују векови српске књижевне баштине. Уметност речи и реч уметности у српској и европској књижевности и култури. Књижевне теме са Научног састанка слависта у Вукове дане 1971–2020, обрађене путем реферата и саопштења, прате све сегменте актуелне научне мисли, али и живота и рада Вука Стефановића Караџића. Реферати и саопштења везани за народну књижевност посебно су фокусирани на родове и врсте усмене књижевности, на тематику Косова као корените „премјене“ духовне парадигме српског народа, на однос усменог и писаног. Издавају се плодни укрштаји усмене и писане књижевности у различитим књижевним епохама.

Трајна усмереност на дело Вука Караџића у европском и светском контексту његовог доба резултирала је темом трећег НССВД – *Вукова присутност у култури, језику и књижевности у другој половини XIX века* (3) (1973). Пленарна седница била је посвећена, превасходно, компаративним аспектима и правцима изучавања Вукова дела: Херберт Појкерт, О прихватању Вука Караџића у Немачкој у другој половини XIX века (3, 309–321); Карел Хо-

ралек, Вук Ст. Караџић и Јозеф Јунгман (типолошко упоређивање) (3, 261–263); Марјан Јакубјец, Вук Караџић и пољска фолклористика (3, 343–352); Дорин Гамулеску, Присуство Вукових дела у румунској филологији и фолклористици II половине XIX и почетка XX века (3, 391–403); Петар Динеков, Дело Вука Караџића и бугарска филолошка култура у другој половини XIX века (3, 325–340). Запажене реферате имали су и Пер Јакопсен, Дански преводи Вукових песама (3, 375–377); Јузеф Магнушевски, Наслеђе романтизма у пољској фолклористици и његов континуитет у другој половини XIX века (3, 381–390); Станислав Хафнер, О Вуковим погледима на српски средњи век (3, 175–188); Димитрије Вученов, Вуково присуство у реалистичкој српској прози (3, 265–272); Драгиша Живковић, Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке друге половине XIX века (3, 407–411) и др.

Темат МСЦ-а о Хасанагиници, поводом 200 година од појављивања Фортисовог чувеног записа *Жалостна пјесанца племените Асан-агинице*, уследио је, наредне, 1974. године (први том). Други том зборника, под заједничким називом *Укључивање наше народне књижевности и културе у токове светске књижевности* (4/1); (4/2); (1974) био је посвећен „пријатељству и сарадњи Вук-Грим” (предговор издавача). У другом тому издвојили су се реферати: Миљан Мојашевић (Београд), Јакоб Грим и Вук Караџић, Пригодни осврт (4/2, 5–11); Манфред Јенихен (Берлин), Сарадња Вука Караџића и Јакоба Грима – једна традиција која обавезује (4/2, 13–21); Лудвиг Денеке (Касел), Јакоб Грим и његови пријатељи (4/2, 55–67); Дитер Хениг (Касел), Вук Караџић и Јакоб Грим – прилог историји старије словенске филологије (4/2, 23–53) и др.

Када је реч о темату о Хасанагиници, он остаје до данас један од најзначајнијих датума у 250-годишњој рецепцији чувене јужнословенске баладе. Знаменити су прилози: Ерос Секви, Алберто Фортис – књижевник и природњак (4/1, 5–23); Светозар Кољевић, Неки правци енглеског и америчког интересовања за нашу народну поезију (4/1, 69–115); Јован Деретић, Одјек наше народне поезије у Хегеловој „Естетици” (4/1, 133–139); Борис Николајевич Путилов, Јужнословенска балада и руска култура (4/1, 217–245); Владан Неђић, Двеста година изучавања „Хасанагинице” (4/1, 299–307); Мирослав Пантић, Проблем „Хасанагинице” у записима Ивана Мештровића и Матије Мурка (4/1, 307–319); Павле Ивић и Александар Младеновић, Филолошке напомене о „Хасанагиници” (4/1, 361–381); Жарко Ружић, Версификација „Хасанагинице” (4/1, 381–393); Радмила Пешић, Питање историчности личности Хасанаге и Хасанагинице (4/1, 399–407); Новак Килибарда, Карактер трагичне кривице у Фортисовој „Хасанагиници” (4/1, 419–429); Нада Ђорђевић, „Хасанагиница” са становишта теорије баладе (4/1, 435–449) и др.

На 6. НССВД посебно су се издвојиле теме *Однос између усмене и писане књижевности* (6/2) (1977) и *Актуелни проблеми и истраживања југославистике у свету* (6/3) (1977), а бележимо следеће пленарне реферате: Виктор Гусев (Москва), Проучавање фолклора народа Југославије у СССР-у (6/3, 127–138); Леополд Креченбахер (Минхен), Промена савремене форме „усменог предања” између штампаних књига за народ и ликовнога приказивања

у југоисточној Европи (6/2, 73–84); Чарлс Ворд (Милвоки), Мажуранићева „Смрт Смаил-аге Ченгића” и народне песме.

Несумњиво су за изучавање народне књижевности на НССВД били од посебног значаја следећи скупови и теме на њима заступљене: Однос између усмене и писане књижевности (6/2) (1977); Наука о српскохрватском језику и књижевностима на српскохрватском језику (9) (1980); Савременост, традиција и контакти у српскохрватском језику и југословенским књижевностима (11/2) (1982); Књижевност и језик у доба романтизма (12/2) (1983); Проблеми жанра у писменом преводу (проблеми превођења са српскохрватског и на српскохрватски језик) * Рецепција књижевности југословенских народа у разним земљама до 1918. године (12/3) (1983); Књижевност и језик раног реализма (13/2) (1984); Српско средњовековно писано наслеђе (14/1) (1985); Приповетка у српској књижевности у односу на приповетку у југословенској и светској књижевности: Вукови претходници и савременици (14/3) (1985); Процеси и облици приповедања у усменој и писаној књижевности (15/2) (1986); Развој песничких врста у српској књижевности (16/2) (1987); Вук Караџић и његово дело у своме времену и данас (17/1, 2, 3,4,5) (1988); Његошево песничко дело (18/2) (1990); Косовски бој у књижевном и културном наслеђу (19/1) (1991); Српска књижевност и Свето писмо (26/1) (1997); Хиландар у осам векова српске књижевности (28/1) (1999); Развој прозних врста у српској књижевности (29/2) (2000); Српска књижевност у контексту европске књижевности (30/2) (2002); Српска књижевност и балканске књижевности * Историја и историчари српске књижевности (32/2) (2004); Развој нове српске књижевности * Српска књижевност и култура у Европи током 19. и 20. века * Српска књижевност и стране књижевности у светлу компаративистичких истраживања * Слика других култура у српској књижевности 19. и 20. века (34/2) (2005); Хумористичка и сатирична традиција у српској књижевности (35/2) (2006); Књижевност и стварност (37/2) (2008); Место приповетке у српској књижевности * Доситеј Обрадовић и Европа (38/2) (2009); Књижевност и култура (39/2) (2010); Српска књижевност и европска књижевност (40/2) (2011).

Када је реч о посебним тематима везаним за појмовну област народне књижевности, поред *Хасанагинице* (4/1, 1975) и Вука Караџића (*Вук Караџић и његово дело у своме времену и данас*, 17/1–5, 1988), несумњиво се издваја темат о Косовском боју: Антонина Афанасјева Колева (Софија) Косовски јунаци у бугарској народној епској песми (1991, 19/1, 533–541); Марија Клеут (Нови Сад), Позне варијанте народне песме о Косову, (1991, 19/1, 297–304); Васо Милинчевић (Београд), Стеријине, Банове и Суботићеве драме с мотивом о Косову (1991, 19/1, 373–382) и др.

У зборницима МСЦ-а заступљени су најеминентнији проучаваоци народне књижевности и фолклора у српској, јужнословенској и светској науци са прилозима који заузимају важно место у њиховим научним биографијама, али и у историји фолклористике: Владан Неђић, Старац Рашко, певач Вука Караџића (2, 237–241); Алберт Лорд, Вук Караџић и историјска песма (1972/2, 91–99); Борис Николајевич Путилов, Јужнословенска балада и руска

култура, 4/1, 217–244); Светозар Петровић, Јакобсонов опис српскохрватског епског десетерца (4/1, 267–275); Џон Мајлс Фоли, Индоевропски метар и српскохрватски десетерац (15/2, 339–344); Мирослав Пантић, Вук и Дубровник – о 100-годишњици рођења Петра Колендића (1982, 12/2, 107–127); Светозар Кољевић, Пародијски облици епске нарације у приповеткама Петра Кочића (15/2, 67–74); Хатица Крњевић, Судбина песме (Дојчин Петар и краљ Матијаш) (17/3, 57–66); Лазар Чурчић, Обретеније главе кнеза Лазара Слепице из Гргуруеваца (19/1, 195–209); Владимир Бован Проучавање улоге народних певача у српскохрватској народној епизи (9, 333–350); Ненад Љубинковић, Обред – особен вид народне драме у Срба, обред – припрема рецепције комада с певањем у Срба (25/1, 19–23); Оксана Микитенко, Форма дијалога у фолклорном обредном тексту (корелација микро и макроструктура) (25/1, 11–18); Нада Милошевић-Ђорђевић, Српска народна, усмена проза и Европа (опаске о периоду од краја 18. до почетка 20. века (2002, 30/2, 113–121); Снежана Самарџија, Круг приповедака о прогоњеној девојци (31/2, 63–72); Душан Иванић, Ауторски глас у *Српским народним приповијеткама* Вука Стефановића Караџића, 2014, 44/2 и др.

С обзиром на учешће светских слависта који су се бавили питањима рецепције народне књижевности у различитим епохама светске књижевности и на различитим језицима, посебно су у свескама МСЦ-а заступљени радови који тематизују комплексне односе усмене и писане књижевности: Никола Банашевић, О проблему књижевне мистификације разних врста усмене књижевности (1974, 4/1, 179–193); Маја Бошковић-Stulli, Аспекти усмене комуникације и писаних текстова у усменој књижевности (1977, 6/2, 35–45); Џон С. Милетић, Стилистичке разлике између усмене и писане књижевности: савремени методолошки приступи (6/2, 117–128); Божидар Ковачек, Народна књижевност и репертоар сталних српских народних позоришта до 1870. (6/2, 243–249); Карел Хоралек, Фолклор и светска књижевност (6/2, 55–59) и др.

Међународни научни састанци слависта покренути су у Вукове дане, како би славистичком покрету скренули пажњу на снажан подстицај проучавању народне књижевности великог српског реформатора, сакупљача народних умотворина и књижевника, који је у епохи романтизма стао раме уз раме са првим филолозима, књижевницима и научницима Европе свога доба.

Тако је основни правац проучавања народне књижевности на НССВД, а у одређеном смислу и сржна тачка његовог постојања, од оснивања до данас, трасиран на линији односа према Вуку Караџићу и разноврсним аспектима његовог дела. Преко овог односа сагледавају се и питања поетике усменог певавања, периодизације и класификације грађе, терминологије, усмене књижевне генологије; питања односа усмене и писане књижевности и културе; односа (народне) књижевности према српском језику; покушаји заснивања нових методолошких концепција и поетика; транспоноване усмених образаца, па чак и Вука као књижевног јунака у различите жанрове писане књижевности: Зоја Карановић, Вуков Рјечник – прича и приповедање (38/2, 113–125); Елизабета Вилсон, Вук и његов енглески биограф (17/4, 337–342);

Јован Делић, Хромац хладноумац (Вук као књижевни јунак у *Певачу* Бошка Петровића) (17/4, 327–335); Станислав Хафнер, О Вуковим погледима на српски средњи век (3, 175–188) и др.

Од пробраних прилога о Вуку могла би се, у овом полувековном научном маратону, приредити и данас релевантна књига о Вуку Караџићу на Научном састанку слависта у Вукове дане, са истакнутим међународним научним учесницима. Она би морала бити насловљена синтагмом *Вук у Тршићу*, и окупила би најеминентније истраживаче и тумаче народне књижевности и фолклористике, проучаваоце српског језика и књижевности из целог света, у полувековном распону, од оснивања МСЦ-а до данас, са природним завршетком на Вуковом сабору у Вуковом Тршићу. Ево могућих прилога у овој књизи:

Ђорђе ЖИВАНОВИЋ: *Мицкјевич и Вук*; Франтишек ВАЦЛАВ МАРЕШ: *Вукова ћирилица у целосној слици развоја словенских графичких система*; Бенџамин СТОЛЦ: *The original and traditional in Vuk's language (Оригинално и традиционално у Вуковом језику)*; Љубомир ПОПОВИЋ: *Вуков приступ вернакуларизацији и стандардизацији књижевног језика и правописа код Срба*; Јанис КАКРИДИС: *Језичка реформа као синтеза нормативног и дескриптивног приступа: Вук Караџић и Јанис Психарис*; Харалампије ПОЛЕНАКОВИЋ: *Утицај Вукове реформе на језик и правопис у Македонији*; Карел ХОРАЛЕК: *Вук Стефановић Караџић и Јозеф Јунгман (типолошко поређење)*; Петер РЕДЕР: *Гримов лични примерак Вукове Српске граматике*; Нада МИЛОШЕВИЋ ЂОРЂЕВИЋ: *Неки од видова Вуковог утицаја на европску књижевност*; Илзе ЛЕХИСТЕ: *A comparison of Vuk's deseterac with Lönnrot's Kalevala verse (Поређење Вуковог десетерца и Калевале)*; Радмила ПЕШИЋ: *Прилог познавању Вукових певача: Слепа Живана*; Хатица КРЊЕВИЋ: *Однос Вука Караџића према „песмама на међи“*; Мирјана СТЕФАНОВИЋ: *Мала простонародња славеносрпска пјеснарица*; Марија КЛЕУТ: *Рукописне песмарице у доба српског романтизма*; Бошко СУВАЈЦИЋ: *Вук и предвуковски записи*; Љиљана ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ: *„Пошљедње вријеме“ у Библији и песмама из Вукових збирки*; Владимир БОВАН: *Српске народне песме са Косова у збирци Вука Стефановића Караџића*; Љубомир ЗУКОВИЋ: *Вук у улози народног приповедача*; Зоја КАРАНОВИЋ: *Вуков Рјечник – прича и приповиједање*; Славко ВУКОМАНОВИЋ: *Тумачење речи у Вуковом Српском рјечнику од 1852. године*; Јован КАШИЋ: *Неке фразеолошке и језичке особености Вукових пословица*; Драго ЋУПИЋ: *Осврт на српске народне пословице са становишта Вуковог кодификовања језичке норме*; Никола РОДИЋ: *О неким разликама у Вуковом издању Новог завјета у савременим српским преводима поводом 150. годишњице Вуковог превода*; Ангелина МИНЧЕВА: *Црквенословенска лексика у преводима Новог завјета Вука Караџића и Неофита Рилског*; Елизабета ВИЛСОН: *Вук и његов енглески биограф*; Петар ДИНЕКОВ: *Личност Вука Караџића*; Васо МИЛИНЧЕВИЋ: *Вук Караџић и Јоаким Вујић*; Душан МИХАИЛОВИЋ: *Вук Караџић у српској драмској књижевности*; Јован ДЕЛИЋ: *Хромац хладноумац (Вук као књижевни јунак у Певачу Бошка Петровића)*; Вера БОЈИЋ: *Пушкинове*

Песме Западних Словена; Серђо БОНАЦА: *Рецепција Вука С. Караџића у Италији* и др.

Проучавање народне књижевности на НССВД било је више него плодотворно, из више разлога. Најпре, везало је за Београд и МСЦ најеминентније стране изучаваоце фолклора, професоре и филологе, како међу јужнословенским и словенским филолозима, тако и међу западним славистима. Повезало је универзитетске центре и поспешило међународну научну сарадњу. Стекли смо пријатеље, великог угледа и знатне међународне репутације. Неки од њих и данас, после више деценија долазака, учествују на МСЦ-у. Такве пријатеље, као што је Габријела Шуберт (Јена), инострани члан САНУ, или Оксана Микитенко (Кијев) тешко је стећи у савременом научном свету.

Истовремено, умрежили смо и домаће универзитетске центре и катедре за народну књижевност. Тако су са Филолошког факултета у Београду, сви професори на катедри за народну књижевност, почев од великог Владана Недића, преко Радмиле Пешић, академика Наде Милошевић-Ђорђевић, Снежане Самарџије, Бошка Сувајџића, Соње Петровић и Немање Радуловића, до најмлађих сарадника, били укључени у рад МСЦ-а и учествовали на НССВД. Академик проф. Нада Милошевић Ђорђевић, која нас је најалост недавно напустила, од оснивања Међународног славистичког центра при Филолошком факултету Универзитета у Београду (1971) радила је у њему као секретар (до 1975), као заменик директора (до 1983), директор (1984. и 1985) и председник Савета МСЦ-а (1986. и 1987). Из Новог Сада, са Филозофског факултета, учесници су били проф. емеритус Марија Клеут, Зоја Карановић, Љиљана Пешикан-Љуштановић, Јасмина Јокић, Драгољуб Перић; из Ниша Данијела Поповић-Николић; из Приштине (Косовска Митровица) Владимир Бован, Валентина Питулић. Ту је и завидан научни потенцијал из Института за књижевност и уметност у Београду: почев од директора Института и председника Вукове задужбине, Миодрага Матицког, преко Ненада Љубинковића, Мирјане Дрндарски, Хатице Крњевић, до данашњих врло креативних младих фолклориста и истраживача народне књижевности: Смиљана Ђорђевић Белић, Лидија Делић, Бранко Златковић, Данијела Петковић и др. Српски културни простор заступљен је и у прилозима професора из Источног Сарајева-Пале (Саша Кнежевић) и Бања Луке (Јеленка Пандуревић).

Посебно радује што са свих ових институција, а уз снажну подршку и блиску сарадњу са сродним институцијама и стручним друштвима (Вукова задужбина, Удружење фолклориста Србије и др.) све више младих сарадника и научног подмлатка стасава на престижним међународним скуповима Међународног славистичког центра Филолошког факултета у Београду.

ЛИТЕРАТУРА

- Александар Белић (1876–1960). Библиографије: слависти који се памте. Књига 1. Уредници Драгана Мршевић Радовић, Бошко Сувајџић. Приређивачи Драгана Мршевић Радовић, Милица Радовић Тешић, Снежана Кутрички, Катарина Тодоровић. Београд: Филолошки факултет Универзитета: Међународни славистички центар, 2018.
- Библиографски речник Научни састанак слависта у Вукове дане 1–30. Израда речника Злата Бојовић, Драгана Мршевић-Радовић, Снежана Самарџија. Београд: МСЦ, 2005.
- Библиографија Научни састанак слависта у Вукове дане 1971–2011. Библиографију приредили Злата Бојовић, Драгана Мршевић-Радовић, Катарина Тодоровић, Београд: МСЦ, 2012.
- Велике теме српске књижевности: Научни састанак слависта у Вукове дане. 50 година Међународног славистичког центра, Књ. 1.* Ур. Драгана Мршевић-Радовић, Бошко Сувајџић, Љиљана Јухас Георгиевска, Снежана Самарџија. Београд: Међународни славистички центар, 2019.

Boško J. Suvajdžić

FOLK LITERATURE AT THE SCHOLARLY MEETINGS OF SLAVISTS DURING
VUK'S DAYS (1971–2020)

Summary

It is difficult to single out all the academic contributions that folk literature researchers have left as a legacy at the disposal of the academic public and readerly audience at the Scholarly Meetings of Slavists during Vuk's days in the course of these 50 years of the existence of the International Center for Slavic Studies. The variety and richness of the ideas, the results and the significance of the academic views in the field of folk literature research, but also more widely, in the fields of the Serbian language and literature, comparative literature, translation studies, teaching the Serbian language at foreign universities will be presented in the best way if two basic criteria are crossed: 1) the topics of the scholarly meetings of Slavists during Vuk's days; 2) plenary papers.

Gabriella SCHUBERT*
Friedrich-Schiller-Universität
Jena

Оригинални научни рад
Примљен: 23. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ПРИПОВЕДАЊЕ О ЧАКУ НОРИСУ НА ИНТЕРНЕТУ У ЈУГОИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ, ПОСЕБНО У СРБИЈИ

Приповедање на интернету о америчком борилачком спортисти и акционом глумцу *Чаку Норису* је широко распрострањено у свим земљама Југоисточне Европе, стога и у Србији. Изјаве о Норису које тематизују његову натприродну физичку снагу иронично се зову „чињеницама“, јер су супротне стварности и вероватноћи. У њима је Чак Норис увек победоносни херој. Његов ауторитет и његове способности превазилазе физичку снагу: он побеђује више силе, пандемију па чак и смрт; корона вирус се плаши њега а не обрнуто. У „чињеницама“ о Чаку Норису у Југоисточној Европи међународни наративи највише служе као узор, али његова личност често је повезана са специфичним историјским и актуелним политичким и друштвеним темама сопствене земље и миљеа.

Кључне речи: Чак Норис, нарација на интернету данас, друштвене мреже, интернет портали, амерички акциони филмови, извештаји и „чињенице“ о Чаку Норису.

І. Стварање фолклора данас

Све до наших времена, усмени фолклор је био у центру пажње балканолошко-фолклористичких истраживања, посебно у региону Југоисточне Европе, и то још и у првој половини XX века, када је усменост у стварању, репродукцији и традицији песама, бајки, легенда, митова и других наративних жанрова већ углавном припадала прошлости, изузев неких села, како у Србији тако и у другим деловима Југоисточне Европе.¹

Текстови усменог стварања које су прикупили Вук Стефановић Караџић и други махом су се појавили у XIX и XX веку. Наравно, ове публикације нису замена за аутентично фолклорно стварање ранијих столећа. Све већи број објављених зборника фолклорних текстова допринео је чињеници да су

* gabriella.schubert@gmx.de

¹ Ludwig 2008: 363–364 у овом контексту пише о усменом фолклорном стварању старије генерације у северној Албанији.

ти зборници временом чак и изгубили свој претходни статус драгоценог производа. У све већој мери, обележили су транзицију од фолклора у популарну књижевност (в. на пример Динеков 1976, I: 3–12).

Нарација је, међутим, и данас остала важан део друштвеног живота, важан фактор комуникације у свакодневном животу као и у свим приликама и на местима где се људи састају и тиме се пружа могућност за наратију: у пабовима и ресторанима, у клубовима, на фудбалским стадионима, у поворкама или политичким и другим састанцима. Тако, на пример, Чоловић (1994) пише о фолклорним порукама политичара у бившој Југославији којима су желели да манипулишу народом током демонстрација против Милошевића (уп. Čolović 1994: 20 и Schubert 1998).²

У целини узето, жанрови фолклора и њихово преношење с временом су постали разноврснији: поред штампаних књига, данас су и новине, радио, филм и телевизија постали носиоцима фолклорног стварања (в. између осталог Schubert 2014: 543–544).³ Linda Dégh (1994) у вези са тим примећује: „[T]echnical reproductivity dictated a different pace for folklore communication through new media...” (Dégh 1994: 1).

Поред тога, фолклорне поруке садрже и изборни постери, слике на зидовима и на тротоару (в. Schubert 2011. и 2014: 576–579).

На првом месту нових медија који шире фолклор, налази се интернет (в. Schneider 1996: 26), посебно с обзиром на то да је интернет део свакодневног живота широм света, а самим тим и у Југоисточној Европи. Интернет више није ограничен на младу генерацију; у Србији као и у Хрватској, око 75 одсто становника данас користи интернет⁴ – за информисање, комуникацију, забавне активности и наратију.

II. Приповедање на интернету

Многобројне блогевске заједнице у Југоисточној Европи⁵ нуде својим корисницима платформу за приповедање из сопственог живота или коментаришање специфичних тема и извештаја из свакодневног приватног или свакодневног живота. Помоћу друштвених мрежа као што су *Фејсбук*, *Твитер* или *Инстаграм*, које користе сви слојеви становништва у земљама Југоисточне Европе, тако и у Србији, постоји могућност да људи међусобно контактирају, мењају утиске, доживљаје и мишљења. Неки портали нуде готово синхрону размену у приповедању као што је на пример *Bolchat.org*.

² О сличним појавама односно оживљавању импровизованих песама о миграцији радне снаге (*këngë kurbeti*) и политичким догађајима у сатиричном облику у Албанији пише Pistrick 2008.

³ Čistov (1977: 78) у овом контексту пише о „квази-усменим” облицима садашњости.

⁴ <https://www.jutarnji.hr/ife/tehnologija/znaite-li-u-kojoj-drzavi-najvise-koriste-internet-na-samom-dnu-je-diktatura-kim-jong-una-a-hrvatske-brojke-iznenaduju.../93829/>; <https://ivanacirkovic.com/drustveni-mediji/kako-ljudi-u-srbiji-koriste-internet/> Примедба: Овај сајт и следећи сајтови су коришћени 2. јуна 2020. г.

⁵ Као на пример <http://www.blogoslavija.com/>, [HTTP://PLANETOID.SRPSKI.ORG/](http://planetoid.srpski.org/), [BLOG.BG](http://blog.bg).

Корисници шаљу порталима извештаје о личним доживљајима и другим, чак и интимним темама, обично у стилу свакодневног језика (напр. Roth 2009. и Fialkova, Yelenskaya 2001: 75–79). Анонимност, отвореност и висок степен флексибилности као предуслови нарације на интернету, одају утисак да је реч о фолклорној комуникацији, иако се овде ради о једносмерном креативном процесу, о индиректној комуникацији и асинхроној нарацији. Пошиљалац, односно наратор, и прималац су, наиме, одвојени један од другог, а наратор тек мало касније или после одређеног времена добије одговор. У фолклорној комуникацији преко интернета по традиционалном схватању недостају неопходни предуслови стварања: усменост, нарација *face to face* и наративна заједница. Исто тако, на интернету не може да се прати процес дифузије фолклорног стварања. Ипак, приповедање на интернету је данас један од најпопуларнијих начина комуницирања. На пример, портал *Balkanesia*⁶ поздравља своје кориснике на следећи начин:

Добро дошли на Балкански форум. Ви сте први пут овде? У том случају постаните бесплатно члан наше заједнице и учествујте у узбудљивим разговорима око теме балканских земаља и добићете брзе и корисне одговоре на своја питања. Градимо мостове између прошлости и будућности.

На сличан начин, сајт *B92 Блог* под насловом *Забава. Вицеви, шале и поучне приче*⁷ позива кориснике да се укључе у дигитални дијалог на следећи начин: „Молимо Вас да се улогујете или региструјете да бисте могли да шаљете коментаре.”

Са повећаним бројем медија, прилика и могућности за нарацију, њени обрасци и садржаји су се мењали: виц, модерна сага и разне приче о актуелним догађајима свих врста, о политичарима и корупцији, проминентним људима и приватним искуствима заузели су место традиционалних наративних жанрова и садржаја. У неким случајевима су чак и преузели узор приповедања прошлих времена, али су се прилагодили модерним контекстима и тематски су често мотивисани актуелним медијским извештајима. У том контексту, Рот (2008) на пример пише о актуелној потреби многих корисника у Бугарској да приповедају о својим проблемима у социјалистичком времену на једном, за ту тему, новоствореном порталу.⁸ И у Србији постоји сличан, југоносталгичан интернет портал.⁹

Најпопуларнији интернет портали у Југоисточној Европи, као и широм света, јесу виц портали као што су *www.vicevi.rs*, *www.vicevi.net*, *www.vicmaher.com*, *www.bancuri.net*, *mioritice.libertatea.ro* и други. Вицеви које корисници шаљу тим порталима – најчешће анонимно и делимично под именом и са датумом – груписани су по главним ликовима и темама. Неки од њих, на пример на српском интернет сајту *www.vicevi.rs*, припадају истим ликовима и темама које су познате из штампаних збирки вицева као што су

⁶ <http://balkanesia.com/forum.php>.

⁷ <http://blog.b92.net/text/20327/VICEVISALE-I-POUCNE-PRI>.

⁸ <http://www.mediapool.bg/parvi-sait-za-lichni-istorii-ot-sotsializma-wwwspomeniteniorg-news10281.html>.

⁹ www.kurir-info.rs.

Муџо и Хасо, Перица, Пироћанци, Земунци, Црногорци и Цигани. Многи други су посвећени темама данашњег живота, између осталог политичарима, полицајцима, компјутерима или међународним популарним темама као што су плавуше, полицајци или животиње.

III. Чак Норис

Вицеви о Чаку Норису, америчком борилачком спортисти и акционом глумцу, који је прославио свој осамдесети рођендан 10. марта 2020. године, познати су и омиљени у читавом свету па и у Југоисточној Европи.

Чак Норис (правилно *Carlos Ray Norris Jr.*) је најстарији син родитеља, који су пола Чироки, пола ирског порекла. Рођен је у Оклахоми. После завршетка средње школе, 1958. године, придружио се Ваздухопловним оружаним снагама (United States Air Force) Сједињених Држава. У Тексасу је стекао војно образовање код Ваздухопловних оружаних снага. Године 1960. су га послали као члана војне полиције у Кореју. Тамо је стекао своју умешност у корејским борилачким техникама *Tang Soo Do* и *Taekwondo*. Био је први човек са Запада који је освојио највиши ранг (8. Dan) у *Taekwondo*-у. Свој надимак *Chuck* је добио од својих другова. Године 1962. године је основао сопствену борилачку школу, која се проширила у читав ланац. Као војник, на почетку је био стациониран у Калифорнији; а на крају своје четворогодишње службе је напустио Ваздухопловне оружане снаге.

Због недостатка новца Чак Норис почиње да се бави бизнисом. Бивши војни полицајац добија улоге као каскадер у акционим филмовима и стиче популарност у филмовима као што је *Way of the Dragon* (1972), *Black Tiger* (1978), *A force of one* (1979), *Missing in Action* (1984) *Missing in Action 2* (1985), *Top Dog* (1995), у којима је изградио себи имиџ модерног каубоја са надљудским способностима. Највећу популарност је стекао у телевизијској серији *Walker, Texas Ranger*, која је емитована од 1993. до 2001. у наставцима и као телевизијски филм. Као главни јунак у тој серији, он је у више од 200 епизода између осталог стопирао тестеру у покрету, задавао *Roundhousekick*-ове и држао кичасте говоре. Ту се вероватно налази полазна тачка данашњих вицева о Чаку Норису.

После 2004. године више није виђен у биоскопима; 2012. године, међутим, вратио се са филмом *Expendables 2*. У 2010. постао је почасни члан елитне јединице *Texas Rangers* и добио је званично одликовање са звездом *Texas Rangers*-а (у вези са Чаком Норисом, в. изм. ост. Sippert 2000).

Његова претерана мушкост и чврстина су подстакнули америчког модератора талк шоуа *Late-Night-Show* (1993–2009) да направи један виц који се потом раширио широм света. Од тада се свуда шири пародија непобедивог хероја Чака Нориса, борбеног човека који у исто време строго поштује владајуће законе. Његова хипермушка улога је постала популаран шаблон за кратке вицеве и такозване *Chuck Norris Facts* (чињенице о Чаку Норису), које

исмејавају његову физичку снагу и његову супериорност. Од 2005. године *Chuck Norris Facts* круже као интернет-мимови, који се хумористички одnose на његове ратничке филмске улоге и борбене вештине. Његове мимове обично прати његова слика у карираној кошуљи са препознатљивом брадом из серије *Walker, Texas Ranger*. Лично је неколико пута реаговао на интернет-мимове о себи: навео је да има духовитих мимова, али да их не треба схватити озбиљно. Додао је да се нада да ће људима служити као подстрек да гледају на то шта он *стварно* ради и пише.

Глобално ширење његове популарности показује захтев навијача у Словачкој 2012. да њихов мост *Cyklomost slobody* добије име Чака Нориса, што се није десило; неколико година раније, навијачи у Мађарској су исто тако тражили да се мост *Megyeri* именује по њему.¹⁰

IV. Вицеви и „чињенице” о Чаку Норису

Чак Норис ствара „чињенице” – тачније невероватне чињенице. У вези са тим у Немачкој је позната следећа такозвана чињеница: *Чак Норис не једе мед. Он жваће пчеле*. Слична је изрека која је актуелно објављена на једном српском интернет порталлу: *Чак Норис не мора да се изолује од короне, корона се изоловала од њега*.¹¹

То нису тврдње које се заснивају на „чињеницама”, очигледно је да се нису догодиле и не могу да се догоде. Да ли су то вицеви? Традиционално, виц је заснован на принципу смешне супротности. У њему се сударају противречне норме и сфере живота; у другим случајевима реално постојећи појмови и/или речи су постављени у један контекст коме не припадају. Ово је често већ мотивисано двосмисленошћу речи, реченица, термина и слика (види Lixfeld 1984; Bausinger 1980, 138, 138 и сл.). Према Раскиновој теорији о вицевицима (Raskin 1985), виц представља бинарну опозицију скриптова који се преклапају изненађујуће; уп.: „The two scripts with which the text is compatible are opposite [...]. The two scripts with which the text is compatible are said to overlap fully or in part on this text.” (Raskin 1985: 99).

Ова структура опозиције је релевантна за извештаје о Чаку Норису. У наведеном немачком примеру *Чак Норис не једе мед. Он жваће пчеле* делимично се преклапају ’мед’ са ’пчелама’ и ’не једе’ са ’жваће’, а опозиција скриптова састоји се у томе да *Чак Норис не једе мед*, али *жваће пчеле*. У другим примерима као што је: *Чак Норис се не плаши петка 13, него се петак 13. плаши Чака Нориса* долази до преокрета односа између ’Чак Норис’ и ’петак 13.’, реално могуће релације у првом делу у реално незамисливу релацију у другом делу изјаве. Та констелација изазива изненађење, чуђење и осмех, можда и смех. У том смислу, изјаве о Чаку Норису прате узор вица.

¹⁰ *Chuck Norris leads the way in Budapest bridge-naming vote*. У: The Sydney Morning Herald, 2. August 2006.

¹¹ <https://www.pcnen.com/portal/2020/03/12/samo-cak-noris-moze-da-zaustavi-koronu/>

Вицеви, поред опозиције скриптова, традиционално укључују и друге елементе. Уживање слушалаца једног вица у великој мери је засновано на препознатљивости приказаних типова. Оно што је још важније за ову врсту текста, то је поента, боље речено сужавање вица до поенте. Обично се користи стратегија успоравања како би поента испала максимално изненађујућа. Шаливац не сме да пропусти поенту ако жели да постигне свој циљ, а то је смех слушаоца (в. Schubert 1999). Поента готово увек значи нагли крај вица. Крај обично не пружа решење гротескног или апсурдног контраста у лицу, већ га оставља асоцијативној способности слушалаца. Такве примере исто тако налазимо – иако ређе – међу вицеима о Чаку Норису на интернету. Примера ради наводимо следећи виц у коме се пародира респект смрти према Чаку Норису:

Дошла Смрт са маском, косом, и иде од врата до врата. Дође на једна врата, звони, кад оно, врата отвара Чак Норис. Гледа Смрт Чака Нориса, гледа он Смрт, кад одједном, Смрт дигне руке и викне: МАСКЕНБАЛ!!!!¹²

У овом и сличним примерима поента на крају изненада мотивише слушаоца да своју пажњу од првог скрипта пребацује на други, супротни скрипт.

Велики број изјава о Чаку Норису, према томе, има другачију структуру, на пример следећу: „Само Чак Норис може да заустави Корону (пандемију)!!”¹³

Структура бинарне опозиција скрипата у овим случајевима није применљива. Ради се о једносмерној изјави, тврдњи истине, која се иронично зове „чињеницом”, јер није вероватна. У њој, Чак Норис се појављује као херој са изузетним способностима. Текстови ове врсте чине већину текстова на интернету. Они у ствари нису смешни, већ представљају персифлажу имица једне звезде акционог филма.

Укратко, приче и изјаве о Чаку Норису на интернету осцилирају између дужих и краћих вицева и изјава, и тиме више изазивају осмех, него смех.

V. Типични вицеви и изјаве о Чаку Норису

V . 1. У свим земљама Југоисточне Европе вицеви о Чаку Норису сачињавају једну важну групу, у којој се тематизује натприродна физичка снага Чака Нориса. Неки од њих преузимају међународне узоре; уп. следеће српске примере:

„Чак Норис је једном убио 2 камена једном птицом.”¹⁴
 „Кад су се деца играла у песку, Чак се играо у бетону.”¹⁵

¹² <https://www.vicevi.rs/vicevi/cak-noris>.

¹³ <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-51834764>

¹⁴ <https://sites.google.com/site/pspkocic/hajde-da-se-smejemo>.

¹⁵ <https://sites.google.com/site/pspkocic/hajde-da-se-smejemo>.

У другим изјавама Чак Норис повезује се са темама сопствене земље у Југоисточној Европи; уп. на пример:

„Чак Норис може једини да победи Ђоковића.“¹⁶ или
„Чак Норис је верник. Он верује у Новака Ђоковића.“¹⁷
„Само Чак Норис може да навија за Звезду и Пратизан истовремено.“¹⁸

Или пример из Босне:

„Čak Noris je jedini skočio iz Neretve na Stari most u Mostaru.“¹⁹

V. 2. Ауторитет и способности Чака Нориса, међутим, далеко превазилазе физичку снагу. Чак Норис побеђује више силе, пандемију, па и чак смрт; корона вирус се плаши њега а не обрнуто; примери тих аспеката су раширени у свим земљама Југоисточне Европе; уп.:

„срп. Još samo da nam Čak Noris obeća obuku lekara protiv Koronavirusa i možemo da odahnemo.“²⁰

срп. „Чак Норис не носи сат. Он одлучује колико је сати.“²¹

хрв. „Koronavirus se zarazio Chuck Norrisom.“²²

буг. „Чък Норис хванал Коронавирус, но след това го пуснал.“²³

хрв. „Chuck Norris se ukazao gospi u Međugorju.“²⁴

мак. „Што прави Чак Норис од Ајварот? – Пиперки.“²⁵

мак. „Чак Норис кога ќе дојде во Македонија, ќе ја исправи Крива Паланка.“²⁶

V. 3. У „чињеницама“ о Чакy Норису, његова личност је исто тако важан фактор у историјским као и актуелним политичким догађајима, у економској и друштвеној ситуацији; в. на пример:

срп. „Чак Норис је рођен 6. маја 1945. Немци су се предали 7. маја 1945. Случајност?“²⁷

срп. „Која је разлика између Србије и Чака Нориса? Чак Норис иде напред.“²⁸

хрв. „Chuck Norris se dva puta naljutio u životu ... Historičari to zovu Prvi i Drugi Svjetski rat.“²⁹

хрв. „– Ко је отац Chucka Norrisa ? – Aleksandar Veliki!“³⁰

мак. „Чак Норис еднаш бил во Македонија па затоа не не пуштаат во Европската Унија. Се плашат од нас!“³¹

буг. „Дори Бойко Борисов се страхува от Чък Норис.“³²

¹⁶ <https://www.pcnen.com/portal/2020/03/12/samo-cak-noris-moze-da-zaustavi-koronu/>.

¹⁷ <https://www.vicevi.rs/vicevi/cak-noris>.

¹⁸ <https://www.vicevi.rs/vicevi/cak-noris>.

¹⁹ <https://twitter.com/RUstipak/status/1237472498742157313>.

²⁰ <https://twitter.com/BalkanUtopia/status/1237518632550141953>.

²¹ www.vicevi.rs/vicevi/cak-noris.

²² <http://www.mojivicevi.com/chuck-norris/0/>.

²³ <https://vicove.com/vcat-54>.

²⁴ <http://www.mojivicevi.com/chuck-norris/>.

²⁵ <https://www.facebook.com/Вицеви-за-Чак-Норис-348926355076/>.

²⁶ Vicoteka.mk 19/03/2010 Чак Норис 834.

²⁷ <https://www.vicevi.rs/vicevi/cak-noris>.

²⁸ <http://www.vicevi.rs/vicevi/cak-noris>.

²⁹ <http://www.mojivicevi.com/chuck-norris/>.

³⁰ <http://www.mojivicevi.com/chuck-norris/4163-chuck-norris/>.

³¹ <https://www.vicoteka.mk/vicovi/chak-noris/page/9/>.

³² <https://funpic.bg/Вицове-за-Чък-Норис,218.html>.

Да резимирамо, може се рећи да је приповедање на интернету о Чаку Норису широко распрострањено у свим земљама Југоисточне Европе, стога и у Србији. При томе, наравно, међународни наративи највише служе као узор, али његова личност често је повезана са специфичним темама и проблемима сопствене земље и миљеа, у којима је Чак Норис увек победоносни херој.

ЛИТЕРАТУРА

- Господинов 2006: Г. Господинов, *Аз живјех социализма, 171 лични историји*, Пловдив.
- Динеков 1976: П. Динеков, Между фолклора и литературата, у: *Български фолклор* II/1, 3–12.
- Кауфман 1982: Н. Кауфман, Градската ни песен от твората половина на XIX век, у: *Фолклор и историја* 6, Софија, 27–30.
- Симонидес 1982: Д. Симонидес, Може ли писана традиција сматрати фолклором? у: *Фолклор и историја* 6, Софија, 163–170.
- Стојкова 1977: С. Стојкова, Фолклорът и културните промени, у: *Фолклор и обителство*, Софија, 31–36.
- Bausinger 1980: Н. Bausinger, *Formen der „Volks poesie“*, Berlin.
- Bošković-Stulli 1978: М. Bošković-Stulli, Zagrebačka usmena pričanja u prepletanju s novinama i televizijom, у: *Narodna umjetnost* 15, 11–36.
- Čistov 1977: К. Čistov, Aktuelle Probleme der sowjetischen Folkloristik. *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte*, N. F. 5, Berlin, 76–74.
- Čolović 1994: I. Čolović, *Bordell der Krieger. Folklore, Politik und Krieg*, Übers. Von K. Wolf-Griesshaber, Osnabrück.
- Dégh 1994: L. Dégh, *American Folklore and Mass Media*, Bloomington/Minneapolis.
- Džambo 1993: J. Džambo, Zur Erforschung der Popularliteratur in Jugoslawien. Ansätze, Themen, Probleme, у: Roth, Klaus (Изд.) (1993): *Südosteuropäische Popularliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*, München, 33–54.
- Fialkova, Yelenevskaya 2001: L. Fialkova, M. Yelenevskaya, Ghosts in the Cyber World. An Analysis of Folklore Sites on the Internet, In: *Fabula* 42/1 (2001), 64–89.
- Herlin 2008: G. Herlin, *Computer im Alltag – Computer als Alltag. Erzählstrategien und biographische Deutungen im Veralltäglichungsprozess von Technik*, Dissertation an der Universität Hamburg, Hamburg.
- Ludwig 2008: H. Ludwig, Mediale Kommunikation als Vernichter oraler Tradierung? Der Wandel von Oralität und Erzähltradition in Albanien, In: Dahmen, Wolfgang/Himstedt-Vaid, Petra/Ressel, Gerhard (Hgg.): *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. FS für Gabriella Schubert*. Wiesbaden, 352–365.

- Pistrick 2008: E. Pistrick, Emigration Songs – Interethnic and Multilingual Polyphony in Epirus, y: R. Stanelova, A. Rodel, L. Peycheva, I. Vlaeva, V. Dimov, *The Human World and Musical Diversity*, Sofia, 291–297.
- Raskin 1985: V. Raskin, *Semantic Mechanisms of Humour*, Dordrecht.
- Roth 2009: K. Roth, Erzählen im Internet, y: R. W. Brednich (Изд.): *Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Forschung, Hans-Jörg Uther zum 65. Geburtstag*, Berlin/New York, 101–120.
- Schneider 1996: I. Schneider, Erzählen im Internet. Aspekte kommunikativer Kultur im Zeitalter des Computers, y: *Fabula* 37/2, 8–27.
- Schubert 1999: G. Schubert, Homo narrans und homo ridens in Südosteuropa. Alltagsbewältigung und Identität in Schwank und Witz, y: *Die Welt der Slaven* XLIV, 135–154.
- Schubert 2011: G. Schubert, Verarbeitungsstrategien der jüngsten Konflikte in Ex-Jugoslawien in Aphorismen, Graffiti, Witzen und Karikaturen, y: G. Ressel, S. Ressel (Изд.): *Vom Umgang mit Geschehenem. Kriegsverarbeitung und Friedenssuche in Geschichte und Gegenwart der kroatischen und serbischen Literatur und Kultur*, Berlin et al., 189–220 (Trierer Abhandlungen zur Slavistik 10.).
- Schubert 2014: G. Schubert, Volksliteraturen des Balkans, insbesondere der Südslaven, y: U. Hinrichs, T. Kahl, P. Himstedt-Vaid (Hrsg.): *Handbuch Balkan*. Wiesbaden, 541–588.
- Sippert 2000: G. Sippert, *Chuck Norris und seine Filme*, Kaufbeuren, 2000.

Gabriella Schubert

ERZÄHLEN ÜBER CHUCK NORRIS IM INTERNET IN SÜDOSTEUROPA,
INSBESONDERE IN SERBIEN

Zusammenfassung

Das Erzählen im Internet über den amerikanischen Kampfsportler und Aktionsschauspieler *Chuck Norris* ist in allen Ländern Südosteuropas, so auch in Serbien, weit verbreitet. Die Aussagen über ihn, in denen seine übernatürliche physische Kraft thematisiert wird, werden ironisch „Fakten“ genannt, da sie das Gegenteil zur Realität und zum Wahrscheinlichen darstellen. In ihnen ist Chuck Norris stets der siegreiche Held. Seine Autorität und seine Fähigkeit gehen über physische Kräfte weit hinaus: Er besiegt höhere Mächte, die Pandemie und sogar den Tod: Der Corona-Virus fürchtet sich vor ihm und nicht umgekehrt. Den in Südosteuropa verbreiteten „Fakten“ über Chuck Norris dienen zumeist internationale Narrative als Vorbild, doch häufig wird seine Person auch mit spezifischen historischen und aktuellen politischen und sozialen Themen des eigenen Landes und des eigenen Milieu verbunden.

Соња Д. ПЕТРОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

УСМЕНА ТРАДИЦИЈА И СРЕДЊОВЕКОВНА ИСТОРИЈА У ТРОНОШКОМ РОДОСЛОВУ (Прилог проучавању односа између усмене и писане књижевности)

У раду се преиспитују међусобни утицаји, додир и интертекстуалне везе Троношког родослова и српске усмене традиције. Ослањајући се на досадашња истраживања Троношког родослова, као и на савремена фолклористичка и наратолошка проучавања односа између усмене и писане књижевности, разматрају се облици укључивања фолклорних мотива у текст Троношког родослова и начини њихове стилизације и уклапања у друге изворе. Посебна пажња посвећена је епизодама о сукобима Стефана Немање с браћом и Стефана Првовенчаног и Светог Саве са Стрезом.

Кључне речи: Троношки родослов, српска усмена традиција, фолклор, народна предања, Стефан Немања, Свети Сава, Стефан Првовенчани.

Троношки родослов, значајан књижевни и историографски споменик из средине 18. века,¹ представља занимљив наративни извор и за проучаваоце усмене традиције. Жанровски мешовит, он чини прелаз од родослова ка историји. На основу садржине, коришћених усмених и писаних извора и начина компоновања, може се рећи да се одликује изразитом мозаичношћу и интертекстуалношћу. У Родослову се описује историја српских владара од Стефана Немање до сремског деспота Ђорђа Бранковића – владике Максима. Као и у другим сличним генеалогима чији је главни циљ да измишљеним сродничким везама владара или властеле са светородним прецима озаконе њихов политички положај и осигурају друштвени утицај, тако се и у Троношком родослову најпре истиче Немањино порекло од Ликинија, а затим ће се генеалогске везе конструисати и приликом казивања о другим лично-

* sonja.petrovic@fil.bg.ac.rs

¹ Од више преписа Троношког родослова, два су објављена. Један је начинио Јосиф Троношац у манастиру Троноши 1791. године (рукопис се чува у Архиву САНУ, Стара збирка, бр. 34), а објавио га је Јанко Шафарик (1852). Други препис из манастира Пећке патријаршије (бр. 110) објавио је Милош С. Милојевић (1872).

стима средњовековне историје. Основна линија приказивања у Троношком родослову углавном прати биографије владара, а историјски догађаји какви су ратовања, борбе око престола, спорови око територије и сл., уклопљени су у њих и приказани више-мање сажето. Од тога одступа опширан опис Косовске битке, где је казивање развијено у више епизода. Мада писац тежи да заокружи приказивање владарских биографија, повремено се срећу преклапања и понављања сегмената. Има случајева да писац иступа као сведок свога времена и показује да је непосредно обавештен о појавама које описује, нпр. кад говори о тренутном стању цркава и манастира, полагају гробова, активним културним местима и слично.

Да је Троношки родослов вредан извор за проучавање усмене традиције, показао је Никола Радојчић 1931. године у темељној студији у којој је расветлио многа замршена питања преписа, садржине и извора овог списка. Радојчић је скренуо пажњу и на неколико места која су писана под утицајем народних предања. На Радојчићеву студију ослонио се Светозар Матић кад је испитивао српску и албанску народну традицију у Родослову (1974). Јелка Ређеп је такође истакла овај утицај и разматрала мотивске сличности у описима Косовке битке у Родослову и упоредо у рукописима Приче о боју косовском и Перашкој драми кнеза Лазара (1976).

Отвореност писца Троношког родослова према народном предању истакао је недавно и Бранислав Тодић (2016) у значајној студији у којој је успео да се приближи личности писца овог списка. На основу поређења Троношког родослова с досад неистраженим летописом који је саставио новопазарски протопрезвитер Стефан Марковић², Тодић је закључио да је реч о истом писцу. Оскудне податке о Стефану Марковићу Тодић је обогатио претпоставком да се у лику егзарха и ефимерија Стефана са графике из манастира Студенице крије управо новопазарски протопрезвитер, што би објаснило чињеницу да писац Родослова испољава солидно знање о различитим српским крајевима. Захваљујући томе што је, како наводи Тодић, „егзарх и патријархов изасланик задужен за надгледање црквеног поретка, свештеника и храмова”, Стефан Марковић је упознао „не само новопазарску околину, Метохију и Косово, него и удаљене манастире Ресаву, Каленић и Ломницу”, и та знања је касније унео у Родослов и у поменути Летопис (2016: 190). Тодићева атрибуција Троношког родослова Стефану Марковићу објаснила би и присуство појединих народних предања из поменутих крајева.

Ако се Троношки родослов сагледа у кругу сродних историографских дела 18. века, нема сумње да увођење усмене традиције народних предања у овај спис није необичан нити усамљен случај у то време. Проучаваоци српске историографије 18. века уочили су трагове народних предања у Пајсијевом Житију цара Уроша, Венцловићевом Житију владике Максима, Кончаревићевом Летопису грађанских и црквених догађаја, Јулинчевој и Рајићевој историји, Бранковићевим Хроникама, Љуштининим повестима

² Летопис се налази у зборнику мешовитог садржаја из збирке Библиотеке Матице српске, сигн. БМС 77.

манастира Месића и Златице итд. (в.: Радојчић 1929; Радојчић 1951; Веселиновић 1964; Ређеп 1991). Облици у којима се усмена традиција среће у овим делима варирају од кратких помена и алузија преко експликација до релативно развијених епизода. Питање да ли су писци укључивали усмену традицију према сећању из фолклорног фонда, или су је узимали из старијих писаних извора па мењали и стилизовали према народном предању, или пак обоје, остаје да се даље испитује у сваком појединачном случају. Тиме што су усмену традицију уносили у историографска дела 18. века, без обзира на то у каквим облицима се она испољавала, писци су је увели у мрежу званичног историографског дискурса и тиме јој отворили нове канале деловања. Како је овај дискурс био проткан фолклорним, књижевним, библијским и другим реминисценцијама, а често и парафразама или наводима одломака из разних историјских извора, усмена традиција се укључивала у разноврсне интертекстуалне везе. У исто време, писменим фиксирањем у рукописима и штампаним делима мењали су се и облик преношења усмене традиције и начин њеног природног кружења, а сам фолклорни текст остајао је у облику у коме је записан. Али, и кад је текст утврђен записивањем, традиционални мотиви инкорпорирани у историографски дискурс и даље кореспондирају с осталим чиниоцима текста, као и с разним кодовима, чиновима исказивања и начинима њиховог прихватања. Отуд усмена традиција у историографским делима 18. века, па тако и у Трношком родослову, није „пасивно подређен” предложак (Јуван 2013: 52), него има активну и стваралачку улогу у креирању садржинских и формалних односа текстуалних елемената и у њиховом комуникацијском контексту. Облици усмене традиције укључени у историографске списе су у сталној спреси с писаним изворима, могу да их допуњавају, тумаче, превреднују, а паралелно с тим они настављају да се дозивају како с другим записаним фолклорним текстовима, тако и с оним потенцијалним текстовима који чине део традиционалног знања слушалаца односно читалаца.

Писац Трношког родослова преобликује усмену традицију у складу с главним идејама дела и уклапа је у целину надограђујући друге изворе којима се служи. Фолклорни мотиви оживљавају и обogaђују приповедање у Родослову својим метафоричким, симболичким и асоцијативним значењима. У парафразама појединих одломака из житија, родослова и летописа и других извора, стилизованих према усменој традицији, спајају се библијска и фолклорна топка и симболика, а комуникација с читаоцима успоставља се посредством препознавања образаца и естетике истовестности. Такав је, рецимо, познати библијски али и средњовековни и фолклорни мотив о сољењу земље, који се у Родослову приписује Константину Великом, а иначе се у књижевној традицији везује за разарање Сихема³, Картагине, Падове, Милана и других градова (Ридли 1986; Вормингтон 1988; Стивенс 1988). У Родослову се описује како је Ликиније с мноштвом народа побегао из Бе-

³ Уп. Судије 9:45: „И Авимелех бијаше град цео онај дан, и узе га, и поби народ који беше у њему, и раскопа град, и посеја со по њему.”

ограда на лађама, али су се многи утопили на ушћу Саве у Дунав. Након тога, „Константин же разорив вес Белград, и преорав, сољу посоли и прокле, да у њему никаковија крепости не будет никогда” (Шафарик 1853: 21).⁴ У фолклорној традицији Словена познате су разне паралеле овог мотива, као и веровања о томе да бацање соли појачава дејство клетве (Лаврентјева 1992: СД 5: 113–119).

Учвршћивању интертекстуалних веза писац Троношког родослова доприноси и увођењем топоса у описе историјских збивања. Као посредници између различитих типова комуникације, топоси повезују мотивске и стилске комплексе који се препознају као заједнички формулативни фонд, а увиђањем аналогичности оживљавају се асоцијативне везе са сродним садржајима. Чак и кад драматизује и надограђује историјске догађаје, писац Родослова може да развија топосе да би приказао панорамичност збивања, али и њихову типичност и, у извесном смислу, очекиваност (нпр. у устаљеним приказима битака). Овакав поступак је присутан у опису краја Милутинове владавине који је, према оцени Николе Радојчића, дат „скроз изврнуто” у поређењу с одговарајућим местима из Бранковићевих Хроника, Данила и Цамблака – „све је преувеличано до неукусности” и „искићено” (Радојчић 1931: 28). Писац Родослова је заиста претерано нагласио метеж међу војском после Милутинове смрти, стопивши обавештења из Даниловог и Цамблаковог житија, вероватно с идејом да осуди борбу између Стефана и Константина као братоубилачку: „И бист распрја велика, таже грабљеније, таже бој, жеже видевше војини, вси устремишасја ко грабљенију именија” (Шафарик 1853: 62). Затим се ређају добро познате формуле река крви, крви до колена, трупова као снопова, које су присутне у средњовековним описима битака једнако као у народним песмама и предањима, нарочито о Косовском боју (в. Петровић 2000: 550–551): „И бист бој престрашни междусобниј, јако всја палати и улици царскија кривију обагришасја, војином же кров бјаше до колена, и лежаху трупи мертви јако снопи, једин бо от другога похиштајуште убивахусја, дондеже доспел архиепископ ис краљевска дома, первеје једва трупи изнесоша и погребоша” (Шафарик 1853: 62).

Допуњавање нарације фолклорним мотивима појачава експресивност израза и уводи разне облике формулативности као особене кодове, знакове препознавања на основу којих се могу повезати различите врсте садржаја. Понекад је довољно да се у неку познату епизоду из житија уметне само један фолклорни мотив, па да она у целини добије легендарну стилизацију. Такав је случај с причом о Немањином сукобу с браћом и његовом чудесном избављењу захваљујући Светом Ђорђу. Ову епизоду из житија као народно предање преноси и Гиљфердинг, што је разумљиво будући да подсећа на фолклорне сижее о ослобађању јунака из опасне ситуације захваљујући деловању натприродног помоћника. Проучаваоци су у основи ове приче уочили легенду о змајеборцу, чије место преузима Свети Ђорђе (Милошевић-Ђорђевић 2011: 16–19). Али, оно што досад није запажено односи се на

⁴ Наводе из Троношког родослова доносимо према читању.

јединствену појединост у Родослову о ђаволу или змији у пештери чије је дно „недосјажаемо”, коју не налазимо у другим изворима. Наиме, браћа су изабрала да Немању гурну у ров који је „од Бога сазданиј на камени, идеже казујут људије, живљаше некогди превелики змиј или ђавол” (Шафарик 1853: 26–27). Прича је иначе дата као увод у опис зидања Ђурђевих Ступова и њоме се објашњава посвета манастира овом свецу. Осим мотива змије односно ђавола и митске матрице о змајеборцу, на утицај усмене традиције и фолклорни прелив у приповедању указује и устаљена формула „казујут људије”. Она је обавезан део реторике истинитости у народним предањима, вид позивања на сведоке који јамче за веродостојност казиваног.

Писац Родослова посеже за народним предањем и у епизоди о Стрезу, кога назива Крез. Епизода је обликована на основу књижевних извора, као сажета компилација, и слободно и самостално интерпретирана, а могуће је да је писац користио и усмене изворе. Мада су Стефан Првовенчани, Доментијан и Теодосије на различите начине нијансирали Стрезово бешчашће и свирепост, свуда се наглашава да је он прекршио заклетву и побратимство и подигао војску на Стефана Првовенчаног, па се окосница њиховог приповедања сабира око дејства Божје казне. Писац Родослова започиње приказ еписки, распоређујући Стефанову и Стрезову војску управо на типско разбојиште – Косово: „Стефан же супротив загорскога цара Креза воставша на њего исходит и сретајутсја на пољу косовском” (Шафарик 1853: 35). На Стефанове и Савине молбе Крез „мучитељ” се оглушује и прети ратом. Писац не открива садржај Савине молитве него се усредсређује на последице: „И тако чрез целују ношт светиј стоја на молитви, варварин же он ва тују самују ноћ упаде у болезн љутују, что својими зуби свој језик изгризе и воскрича: Сава монах убивајетмја, и издше” (Шафарик 1853: 35).

Стрезова смрт наликује унутрашњем распадању демона (они могу да се распукну, нпр. као вампири), а карактеристичне зубе (црне, жуте, зелене, оштре, лепе, кристалне, гвоздене и сл.) имају разна митолошка бића (нпр. гвоздензуба, караконцула, вила, вампир) (СД 2: 362). Ухватити ђавола за језик представља за њега највеће мучење, како се види из једне народне приче из Ресаве (ђаво отима породиљама децу и односи их у море, а Крстивоје га помоћу удице извуче из воде и ухвати штрангом за језик (Чајкановић 1927: бр. 167), а у Трношком родослову ова сцена упућује на то да је демона изнутра уништила божанска сила, покренута Савином молитвом. Сцена је стилизована у складу с поетиком демонолошког предања, где су митска бића јасно дистанцирана, застрашујућа и одбојна људима.

У епизоди о Стрезу писац Родослова односи се креативно према предлошцима – мења начин убиства и појачава утисак грое, гнушања и ужаса. Стари српски писци Стрезову смрт представили су посредством библијских и хагиографских паралела, имајући у виду потребу да се поткрепе култови Симеона и Саве. Стефан Првовенчани казује да је Свети Симеон пробо „овога злотвора” као што „Димитрије страстотрпац прободје цара”, па Стрез „издахну усред народа злом смрћу, и смрћу чудном, да су се сви чудили томе. И би одједном наг, оборен и непотребан” (Стефан Првовенчани 1988: 93).

Доментијан пише да је Стреза пробо Божји анђео невидљивим копљем као Свети Димитрије Јована, а Светог Саву пореди с Мојсијем који је победио Амалика крсном силом. Стрез је издахнуо „горком смрћу” „и од својих избраних мртав наг би избачен на поругу свима” (Доментијан 1988: 127–128). Теодосије приповеда како је Бог услишио Савину молитву и послао „анђела љута да га убоде (Стреза) насред љутога срца његова”, а Стрез је овај чудесни догађај – задавање невидљиве срчане ране – пред окупљеним војницима формулисао као објективизован, конкретизован догађај: на спавању га је напао „неки страшни младић по заповести Савиној” (Теодосије 1988: 184). За разлику од старих српских писаца, у Троношком родослову се не наглашава механизам божанске казне нити се спомиње деловање Божје силе јер је реч о другачијем наративном регистру. Ипак, стил приказивања и разлике између средњовековних списа и Троношког родослова нису заострене. Ближи поглед на описе Стрезове смрти код Стефана Првовенчаног и Доментијана сугерише да се Стрезова демонска природа може донекле осетити у истицању наготе његовог тела. У народној култури Словена нагост се повезује с појмовима туђег, природног и демонског, односно с другим (оностраним) светом. Наг човек „није више човек или није сасвим човек”, па лишавањем одеће он губи своју „социјалност, која припада културном простору” (СД 3: 356). Нагост олакшава контакт с другим светом и демонима, а поједина митска бића су такође замишљана као нага. Стефан Првовенчани и Доментијан указују на прокаженост и баналност Стрезовог трупа – он је „оборен, непотребан”, „избачен на поругу свима” – свргнут с некадашњег високог положаја и лишен моћи.

Опис Стрезове смрти у Троношком родослову доста је сличан Житију кнеза Стрегана. Овај спис потиче вероватно из 18. века и такође је састављен под утицајем усмене традиције. Име протагонисте је исто (Крез), као и поприште радње (Косово). Писац житија казује да је Стефан претрпео пораз („ополчи се на поље Косово” но победи га „силни Крез”) и узалуд молио Креза „с многоценими дари да примирут се”, али га је он „с гордим оком” одбио, а затим је одбио и Саву, запретивши му да ће га бацити у Вардар: „Но цар загорски јелма освирепе, с варварским нози удари земљу, рече: Тако ми силу моју Саво и тебе имам из крепости низу да те вргу. Иди из очију мојеју спасај се сам” (Константинов 1856: 145). Свети Сава се помоли за избављење „от силнаго врага”, и „на јутри иже ден разболе се свирепиј Крез и чрева јему истуриша се низ афедрнома, и возопи грозно пред велможи свој. Цесар ме посла, со лестију да разору Стефана. А Сава ме прободe во утробу моју, прејаде јазик свој и издше” (Константинов 1856: 145).

У наведеном одломку, као и у целом житију, јасно се уочавају фолклорне наслаге. Нова појединост односи се на место Стрезове смрти – утроба му се просула у нужнику, али је задржан и мотив прегризеног језика. Смрт услед просипања утробе на нечистом месту везана је за јеретика Арија.⁵ Исти мо-

⁵ Спомен светих отаца наших Александра, Јована и Павла, патријараха цариградских: „А кад се Арије приближи месту званом ‘Константинов трг’, где стајаше стуб са царевим кипом, Арија обузе страх од гриже савести, и од тог страха потеря га нужда, и он стаде тражити неко за-

тив среће се и у индексима фолклорних мотива (Thompson, Q559.12 – Man miraculously made to excrete his entrails for heresy, као и: Q255.1, Q469.7) и средњовековних шпанских егземпла, где представља казну за јеретике (Keller Q559.12; Tubach 2534; Goldberg Q559.11). Поменуте сличности могле би да укажу на евентуалне међусобне утицаје између Трношког родослова и Стригановог житија, а могући заједнички извор или канал повезивања могла је бити управо усмена традиција. Претпоставку да су постојала народна причања о Стрезу као могућа спона, поткрепљује запис Гидеона Јуришића. Он преноси верзију приче која је кружила на подручју Вардара („за овога Среза овуда приповеда се”), и у којој су спојени мотиви из Трношког родослова и Страгановог житија. Опис Стрезове смрти наликује оном из Родослова: „По одлазку светогъ Савве едну ноћ повиче Срезом изасна: ’Недайте, недайте! уби ме калуђеръ Савва! и тако гризући свой езикъ животь свой безъ покаянiя оконча” (Јуришић 1852: 110). Треба напоменути и да је крајем 19. века Георги Петров забележио да се између Вардара и Лепенца причало о Стрезу као о разбојнику. Показивано је његово хајдучко гнездо међу стенама названим Стрезово кале, и а имао је и тврђаву у околини Скопља. Петров наводи да му је неки старац, добар извор народних предања, описао Стрезу као јунака, разбојника и војводу онако како је приказан и у историји, и споменуо да је Стрез „ималъ работа съ Сърбскiя князь Лазаръ (?), с когото ималъ и роднински вѣрзки” (Петров 1896: 254). Ова и друга слична причања могла су да имају улогу посредника и преносиоца традиционалних знања, која су се затим писмено фиксирала и допуњавала у списима попут Трношког родослова и Страгановог житија.

Осим што уводи фолклорне мотиве у приповедање и стилизује га у духу народног предања, писац Трношког родослова понекад преузима и поступке усмених приповедача кад говори о постанку одређених имена или места, стварајући тако нове варијанте. Рецимо, иако је могао да у житијној лектири пронађе објашњење зашто је Растко добио ово име, писац Родослова, попут народног ствараоца, измишља ново објашњење које му се више допада. Тако, он наводи да је Сава добио на крштењу име Радко због велике радости којом су се испунили његови родитељи. По истом моделу он објашњава да је саборна Пећка црква добила име због близине „многих пећина камених”.

Усмена традиција у Трношком родослову има активну улогу у грађењу заплета приче, а такође се посредством традиционалних образаца могу илустровати поједине моралне, филозофске и политичке идеје писца. То могу да илуструју обимне епизоде о смрти цара Уроша и Косовском боју, иначе умногоне изграђене на фолклорним мотивима. Оне заправо поткрепљују главну пишчеву мисао да борба међу владарима, недела која су починили, доносе Божји гнев, чиме писац објашњава историјску пропаст старе српске државе.

клоњено место. Недалеко одатле налазио се народни нужник; Арије уђе у њега, али га изненада спадоше силни болови у стомаку, и препуче му утроба, као у Јуде, те му сва црева испадоше. И тако бедно издахну јеретик, изригнувши горко душу своју. А они што стајаху споља и чекаху да Арије изађе, видећи да га дуго нема, уђоше код њега и нађоше га мртва где лежи у гноју и крви” (Поповић 2008, <https://svetosavlje.org/zitija-svetih-9/31/>).

У том смислу он осуђује овакве поступке и саучествује са жртвама. Среће се на неколико места и осуда жена, посебно странкиња, за клевету, суровост, сејање породичног раздора, што се уклапа у дух епохе, посебно кад је реч о неким делима прелазног типа о Косовском боју.

Може се пронаћи мноштво примера који би приказали разноврсна позивања на традицију, чак и неке типичне формуле предања које се односе на исказе сведока, којима се нарација заокружује и поентира. Нпр. каже се да је Немања сазидао код Куршумлије две цркве „јаже и до днес стојат пусте”, а да трпезарија, саграђена уз Ђурђево Ступове, иако разрушена, „обаче и није јоште тамо познавајетсја” (Шафарик 1853: 29). Овакве и друге сличне формуле наглашавају да је нешто и данас тако како је некад било, а ова врста формула обавезна је у предањима, где упућује на материјални доказ којим се потврђује аутентичност приче.

На основу анализираних одломака (а има још велики број оних који показују разноврсне фолклорне утицаје и додире), може се рећи да је усмена традиција имала значајног удела у креирању Тронушког родослова. Једна од најважнијих улога усмене традиције је та да је она доносила снагу ауторитета јавног мњења оличеног у усменом наслеђу, успостављала комуникацију с читаоцима и њиховим традиционалним колективним знањима.

ЛИТЕРАТУРА

- Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета* 1973. Превео Стари завјет Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Карацић, Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Веселиновић 1964: Р. Ј. Веселиновић, Српска историографија у XVIII веку, *Зборник Матице српске. Серија друштвених наука* 38, 5–28.
- Вормингтон 1988: В. Warmington, *The Destruction of Carthage: A Retractatio*, *Classical Philology* 83(4), 308–310.
- Голдберг 1998: Н. Goldberg, *Motif-index of medieval Spanish folk narratives*, Tempe, Ariz.: *Medieval & Renaissance Texts & Studies*.
- Доментијан 1988: Доментијан, *Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, прир. Р. Маринковић, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Јуван 2013: М. Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Јуришић 1852: Г. Јуришић, *Дечански првенац*, Нови Сад: Нар. књигопечатња Дан. Медаковића.
- Келер 1949: J. E. Keller, *Motif-index of Mediaeval Spanish exempla*, Knoxville: University of Tennessee Press.
- Константинов 1856: J. X. Константинов, Србске старине. Житие княза Стрегана, *Гласник Друштва српске словесности* 8, 144–146.
- Лаврентјева 1992: Л. С. Лаврентјева, Соль в обрядах и верованиях восточных славян, Санкт-Петербург: *Сборник Музея антропологии и этнографии* 45, 44–55.

- Матић 1974: С. Матић, Албанска народна традиција у Трношком родослову, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 22/3, 487–488.
- Милојевић 1872: М. С. Милојевић, Обшти лист Патријаршије пећске, *Гласник Српског ученог друштва* 35, Београд: Државна штампарија, 1–103.
- Милошевић-Ђорђевић 2011: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Радост препознавања*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Петров 1896: [Г. Петров,] *Материали по изучавањето на Македонија*, Софија: Печатница Вълков.
- Петровић 2000: С. Петровић, Сраженије Гаврила Ковачевића и усмена традиција о Косовском боју, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 48/1, 139–185; 48/2–3, 507–565.
- Поповић 2008: Ј. Поповић, *Житија светих*, Интернет издање, Издаје: Svetosavlje.org <https://svetosavlje.org/biblioteka-index/#avajustin> 28. 12. 2020.
- Радојчић 1929: Н. Радојчић, Модерна српска историографија, *Летопис Матице српске*, год. 103, књ. 319, св. 1, 39–53.
- Радојчић 1931: Н. Радојчић, *О Трношком родослову*, Београд: Српска краљевска академија.
- Радојчић 1951: Н. Радојчић, Облик првих модерних српских историја: поводом Марсиллијеве историје Срба, *Зборник Матице српске. Серија друштвених наука* 2, 5–56.
- Ређеп 1976: Ј. Ређеп, *Прича о боју косовском*, Нови Сад: Филозофски факултет, Зрењанин: Улазница.
- Ређеп 1991: Ј. Ређеп, *Гроф Ђорђе Бранковић и усмено предање*, Нови Сад: Прометеј и др.
- Ридли 1986: R. Ridley, To be Taken with a Pinch of Salt: The Destruction of Carthage, *Classical Philology* 81(2), 140–146.
- СД 1995–2012: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах*, (ур.) С. М. Толстая и др. Москва: Международные отношения.
- Стефан Првовенчани 1988: Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, прир. Љ. Јухас-Георгиевска, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Стивенс 1988: S. T. Stevens, A Legend of the Destruction of Carthage, *Classical Philology* 83(1), 39–41.
- Теодосије 1988: *Житија*, прир. Д. Богдановић, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Тодић 2016: Б. Тодић, Ко је писац Трношког родослова?, *Археолошки прилози* 38, 173–196.
- Томпсон 1955–1958: S. Thompson, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Revised and enlarged edition, Bloomington: Indiana University Press. <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> 28. 12. 2020.
- Тубах 1981: F. C. Tubach, *Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Чајкановић 1927: В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, Књ. 1. СЕЗ 41, Београд: Српска краљевска академија.

Шафарик 1852: Ј. Шафарик, Србскій лѣтописаць изъ почетка XVI-гъ столѣтїя, *Гласник Друштва српске словесности* 5, Београд: Државна штампарија, 17–112.

Sonja D. Petrović

SERBIAN ORAL TRADITION AND MEDIEVAL HISTORY
IN THE TRONOŠA GENEALOGY
(A Contribution to the Study of Relationships Between Oral and Written Literature)

Summary

The paper discusses mutual influences, contacts and intertextual relationships between the Tronoša Genealogy and Serbian oral tradition. Relying on academic research done so far on the Tronoša Genealogy, as well as on current folklore and narrative studies dealing with relations between oral and written literature, the author inspects in what form different folk motifs were included into the Tronoša Genealogy, how they were stylized, and how they were adapted to the other sources. A special attention is given to the episodes about the Grand Prince Stefan Nemanja's conflict with his brothers and to the clash between Bulgarian Lord Strez on one side and King Stefan the First-Crowned and Saint Sava on the other.

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

Оригинални научни рад
Примљен: 19. 1. 2021.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ДЕМОНОЛОШКО ПРЕДАЊЕ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ (ТЕРЕНСКО ИСТРАЖИВАЊЕ)

У раду се бавимо демонолошким предањима на Косову и Метохији која имају све особености овог жанра у другим српским срединама. Анализу смо вршили на корпусу који се односи на теренско истраживање које је објављено у периоду од 2002. до 2020. године а обавили су га студенти Филозофског факултета Унуверзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици. Намера нам је била да покажемо да је предање у прошлости било живо на територији која је била под јаким утицајем Цркве. Показало се да је у овој етнопсихолошкој заједници предање имало својство паганске, хришћанске и исламске религије која се рефлектовала посебно у поступцима заштите од демона. У материјалу који смо имали на располагању пратили смо утицај демона на човека и простор у којем живи, однос простора и времена у којем демони делују, као и начине заштите. Резултати истраживања показали су да је демонолошко предање са Косова и Метохије одраз начина живота и судара различитих религија. Пагански слој је полако замењивао хришћански који се огледа у методама одбране од демона описивањем крста, док се претхришћанска религија огледа у употреби магије речи, посебно клетве, која је упућена *хромом колону* демона, као асоцијацијом на Хромог Дабу. Жива традиција на овом простору још увек одолева времену, али са извесним учитавањем и померањем тежишта са древних облика демона (виле, вампири, суђаје, чуме) ка савременим (КФОР, Албанци).

Кључне речи: предање, демон, вила, вампир, воденица, ноћ, традиција, заштита, штап, капа, крст.

Демонолошко предање у себи садржи магијски погед на свет у чијој се основи налази веровање у натприродна бића, а једна од основних карактеристика је „позивање на веродостојност казивања” (Поповић 2015: 230). Као жанр усменог казивања предање је дуго било ван видокруга научних истраживача, а углавном је било предмет истаживања етнолога, антрополога, историчара религије, где доминира лични доживљај казивача (Милошевић-Ђорђевић 2006: 174). О демонолошким предањима са Косова и Метохије

* valentine.pitulic@pr.ac.rs

мало је писано. Полазећи од тога да се њихова структура не разликује од демонолошких предања у другим крајевима направили смо увид у штампане збирке са ове територије и испоставило се да је мало записа овог жанра. Разлоге смо тражили у томе што је ово изразито лирски крај, а религиозност је утицала на то да она ипак буду у другом плану. Иван Степанович Јастребов (Јастребов, 1886) их није забележио, Дена Дебељковић (Дебељковић 1984) такође, нема их ни у збиркама *Народна књижевност Срба на Косову* Владимира Бована (Бован 1980), као ни у *Цариградском гласнику*. Ако бисмо закључивали на основу доступних, штампаних збирки, дошли бисмо до закључка да их готово и нема.

Једини начин да покушамо да уђемо у траг овом жанру био је да погледамо како ствари стоје на терену. Истраживање и записивање извршено је са групом студената Српске књижевности и језика и Српског језика и књижевности Филозофског факултета Универзитета у Прштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, у периоду од 2002. до 2020. године.¹ У казивању информатора показало се да су демонолошка предања сачувана и још увек живе у свести Косоваца, као усмена реликвија из прошлости Она се појављују као кратак исказ о сусрету са натприродним бићима, исказ у којем се фабула шири или се, у развијеној фабули, тражи помоћ (Самарџија 2011: 345). У демонолошким предањима са Косова и Метохије појављују се вампири, самовиле, виле, мачка која има атрибуте покојника, некрштеници, суђаје, чума...

Демони улазе у човеков предео обитавања углавном у главо доба ноћи, у *ниједно време* (Раденковић, 2013: 18), до првих петлова. Они се крећу у пределима *овог* и *оног* света, везују се за живе и мртве, а посебна позиција њиховог деловања одређена је у последњој иницијацији, човековој смрти, када долазе у контакт са укућанима. Време упокојења укућана увек се везује за демоне који могу бити у различитом облику. Сусрет са њима је драматичан и застрашујући. Они су видљиви, али се често појављују и у необичном облику. У селу Врбештица, у шарпланинском крају, забележено је следеће казивање:

Кад умрла баба Агна Зајка ми смо биле на играње. И кад смо се вратиле испред куће штотомлики куп, нешто жаресто спрајено. Брат Војко вика – Леле, сестро, вампир! Он сас јено дрво бам по њега, бам, оно не се помера, забога, него се расипа ка питије. Војко после реко маме – Агна Зајка се увампирила, а она вика – Тај свет немала, бели гу вуци изеле! Истина било, жими деца.²

Постоји веровање да вампир напада само своје сроднике (Чајкановић 1994: 227) што видимо у овом казивању где се на крају заклетвом апострофира истинитост исказа, што је основно обележје демонолошких предања (Вошковић Студија 1975: 127). Ово казивање показује однос човека према по-

¹ У теренском истраживању учествовали студенти: Маријана Стојковић, село Готовуша (Штрпце), Милица Пешић (Косовска Каменица), Аница Радосављевић, село Доњи Крњин (север Косова и Метохије), Катарина Марковић, село Житковац, север Косова и Метохије, Александра Ђорђевић, село Врбештица, шарпланински крај.

² Забележила Александра Ђорђевић, село Врбештица, шарпланински крај.

којнику и према вампиру, односно жени која се повампирила. Уочавамо да је на овом простору уобичајени начин одбране трње, глог, лук или травке, али и клетва (*Тај свет немала, бели гу вуци изеле!*) којој прибегавају актери догађаја да би на тај начин отерали вампира, али је уобичајено да се на крају казивања пребегава и заклетви која треба да апострофира веродостојност казивања (*Истина било, жими деца*). Занимљиво је на који начин народни приповедач замишља вампира. Прва појава је испред куће, где се приказује као *штомколикви куп, нешто жаресто спрајено*, односно нешто у облику купе, али направљено, односно *нешто жаресто спрајено* што потврђује појаву да је „свако предање фокусирано (је) на понеку карактеристику натприродних бића” (Катински 2012: 439). Човеково деловање на демона усмерено је на примену штапа којим га удара, али, како каже казивач, *оно не се помера, забоба, него се расипа ка пистије*. Померање позиције покојника у позицију вампира маркирано је телесним изменама које иду у правцу материје која је безлична, али која је добила демонолошке атрибуте (*Нашли у наши сокак, ми што смо ишли ту, као дригосано нешто, као пистије нешто се онодило*). Овде, као и у другим крајевима, вампир је испуњен пихтијастом масом, у њему нема костију и меса (Ђорђевић 1988: 378–379) што видимо из исказа *него се расипа ка пистије и као пистије нешто се онодило*. У косовскокаменичком крају савладавање демона, односно вампира (уз одеђење да се повампирио неки Шиптар) манифестује се на следећи начин: казивач потенцира да су имали четворооког³ пса који је савладавао вампира (*А имала сам куче четвороока, тој неје пуштило ништо у авлију*).⁴

Из овог света на вампира се делује магијом речи, односно клетвом, у којој је доминантна жеља да изгуби *онај* свет, односно да не дође у пределе вечног живота. *Онај* свет у семантичкој равни представља свет хришћанског поимања вечног живота, док ће у другом делу клетве доћи до призивања симбола из времена паганства. Како је вук „повезан са нечистом силом и у томе се огледа она иста амбивалентност као и у етиолошким легендама и предањима (створио га ђаво/на ђавола насрће, хроми вук/хроми даба” (Пандуровић 2016: 21), он има значајну улогу у сукобу међу демонима. Синтагма *бели гу вуци изели* указује на прекомповање значења вука који из сфере демонског прелази у сферу заштитника јер се развија „код Словена повезивање црне и беле боје са супротним и променљивим појавама и проценама у овом и оном свету” (Шуберт 2019: 174). Вук у овом предању губи атрибуте хтонског (црног) и добија атрибуте белог (светлог) чиме се потврђује став Људмиле Поповић да „назив за боју улази у фолклор као прототип, заснован на психолошкој представи о „доброј боји” – позитивном симболу или „лошој боји” – симболу зла (Поповић 2001: 16). У овом случају вук има атрибут *белог вука* чиме добија функцију заштитника од демона. Могло би се рећи да он има и архаично значење заштитника, односно тотема који и у овом случају штити

³ Казивачи у Косовској Каменици кажу да је четвороок пас онај коме јако светле очи у мраку. Како демони беже од светлости, у колективној свести формирала се представа о псу (као еквиваленту вука) који својим светлим очима успева да отера демоне.

⁴ Записала Милица Пешић, Косовска Каменица, казивала Божика Филиповић, 87 година.

човека од демона (Чајкановић 1994: 451–460). У овом демонолошком предању долази до поништавања вампира који не задобија *онај свет*, са потециналним испуњењем клетве којом се, преко белог вука, делује на вампира.

Покојничково посећивање куће није пожељно⁵. Чetrдесет дана⁶ након смрти покојнику се остављају вино, хлеб и вода (*Мати турила вино, воду и залак леба, вика – Ће доводи ако је жедан да пије воду, ако му се пије*). Међутим, свако прелажење обредно дозвољеног простора из сфере *сме се* у сферу *не сме се*, представља кршење забране којим се улази у сферу демонологије. У једном запису казивач каже: *И после, да простиш, легнаја на матер, а она вика – оооооууу, отежаја и она брзо упалила светло, сирота, и оно мачор рипи кроз прозор. И тој бели ја сам гледала, ми деца, јадничкићи. Тој од пушке кад се убије*.⁷ Занимљиво је да се, како наводи казивач, ово догађа када неко изврши самоубиство (*Тој од пушке кад се убије*). Прецизирање начина умирања и претварање покојника у демона указује на нијансе у тумачењу различитих етнопсихолошких заједница. Занимљиво је да се у овом предању покојник, убијен из пушке, претвара у белог мачора, дакле, животињу, што припада старијем слоју демонолошког предања (Зечевић 2007: 91), који бежи од светла које се пали у соби, што би могло да представља извесно померање у правцу другачијег тумачења беле и црне боје у сфери демонологије.

У овим крајевима срећемо и белог коња, који припада свету демона, којем припада и црни коњ.⁸

Ухвати ли их мрак, то је све шума, огромна планина, букве и све на једном месту, ту се спајали путеви, као раскрсница била. Чим дођу на ту раскрсницу, тај коњ изађе. Бели коњ, огроман, почне да вршишти, да копитама удара стоку и све им стоку разјурји по шуму. То је било као неко уклето место.⁹

Занимљиво је терање демона клетвом где се појављује бели вук, као што се у овом предању покојник убијен из пушке претвара у белог мачора.¹⁰ Покојник добија атрибуте демона када се после 40 дана и даље везује за кућу, најчешће у облику мачке, уз обавезан страх код деце и констатацију

⁵ „Многи истраживачи сматрају да у религијским shvatanjima већине народа и етничких група преовлађује страх од покојника, односно његове душе. Неки чак нагинују мишљенју да је страх првобитно био и једино осећање према мртвима. Ово осећање svakako је проистекло из веровања да је покојникова душа у одређеним околностима опасна, односно настројена да чини зло” (Bandić 1990: 112).

⁶ „Верује се да је боравак душе умрлог на земљи, у близини живих, vremenski ograničen, да траје до ukopa, односно 40 ili godinu дана после смрти, те да је непосредна веза између покојникове друштвене заједнице и његове душе могућна само за време док се ова налази на земљи, то јест, пре њеног odlaska на други svet (Isto, 140).

⁷ Забележила Маријана Стојковић, казивала Лепосава Радић, село Готовуша (Штрпце).

⁸ „У српској народној традицији коњ се обично појављује у вези са демонима доњег света. У коње се претварају грешне душе, затим вештице, мора и вукодлак. Хтоничног демона представља црни коњ који помаже приликом откривања и копања скривеног блага, као и црни коњ који помаже приликом откривања вампира. Веровање да црни коњ никада неће нагазити на гроб у коме је вампир, сасвим јасно открива хтоничну природу овог коња. Хтонске демоне очито представљају и коњи у обичајима што се, у неким крајевима, обављају на Св. Тодора и о Божићу” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 170).

⁹ Забележила Милица Пешић, казивала Гордана Филиповић, 48 година, Косовска Каменица.

¹⁰ Оба казивања забележила Александра Ђорђевић, казивала: Милица Костић, девојачко презиме Мијатовић, рођена 1936. године у селу Врбештица, шарпланински крај.

казивача: *И тој бели ја сам гледала, ми деца, јадничкићи. Или Миладине, иди тамо де си ишо на јаве, куд женске, немој да ми плашиш децу, јер деца ми су преплашена.* По народном веровању опасно је ако душа покојника не пронађе пут ка оном свету, већ остаје заробљена у међупростору и тада може да науди људима. Пут ка *оном* свету не може да пронађе душа покојника који је извршио самоубиство или, ако није сахрањен по свим правилима последњег обреда пралаза и тада се претвара у сотону, дрекавца или вампира.

У шарпланинском крају и даље живи демонолошко предање о рађању деце приликом општења вампира са женом из овога света:

Била јена жена, из Русимове, онеме русимовоме нека прабаба што родила дете од вампира. Кад ги умрја муж он свако вече, годину дана без престанка, долазија ги у кућу исто ка' човек, ка' да је жив. И она, јадна, што да праји, никако не могла да се спаси од њега, те сељани решиле да ги помогну. Они узеле неко трње, од глог, лук, разне травке и запалиле га све око куће увече кад треба вампир да дође. Од тај ноћ, тачно кад прошло годину дана он више не долазија¹¹. Али, ћерко, што ће бине, она остала трудна од њега. Тој никој не мога да разуме у село али ете, тако било, и родила тој дете. Родила, и сви у село га викале Миле вампировић, јер се знало да му је отац вампир. Тој се знало за њега, и свако његово колено и сви сељани знају да је истина. Ете тако тад свешто имало.¹²

У демонска бића са овог простора спадају и *самовиле*, које имају атрибуте опасних демона и углавном се везују за жене са којима су „настојале да успоставе (с њима) што тешњи контакт” (Бандић 1991: 151) Оне их намамљују и одводе у шуму или некакву стену где прети опасност. Везане су за простор ноћи, када се и позиционира њихово деловање, које се спречава клетвом која има хришћанске атрибуте: *Часан те крс' убија!* После изговарања клетве нестаје њено демонско деловање. Оне често посећују и воденице које су у вези са оностраним светом (Бандић 1991: 90) где људима праве штету, што се види у запису из села Житковац, са севера Косова и Метохије (*Сећам се кад је деда причао када би му велика вода пала на вртло. Причао је: „Виле ми поломише вртло”*). Оне се појављују на води, пољу и шуми. Вила, која је везана за воду, брани свој простор (вила бродарица). Загоркиње виле најчешће сачекују људе који одлазе запрежним колима по дрва, где волови први осете њено присуство. У једном казивању из Житковца (север Косова и Метохије) каже се: *Са воловима и дрвима кренули су кући онако по мраку. На пола пута волови су се узнемирили, почели су да вржде, а они су видели виле како играју коло. Они су се укопали од страха и тако стајали неколико секунди, а онда су се прекрстили три пута, а виле и коло су нестале.*¹³ У овој средини виле се углавном терају клетвом или описивањем

¹¹ Како Јасмина Катински наводи, „тело демонских бића се не распада, остаје нетакнуто у гробу, док душа поприма различита отелотворења и по завршетку ноћи, с првим петловима, враћа се у тело под земљом. Код ових бића тело остаје нетакнуто под земљом, као проклетство, везаност за овај свет, чиме се посредно сугерише да њихове душе не налазе мир. Тело које остаје нераспадно након смрти симболише немогућност да се мирно напусти свет живих, указује на лутање и неспокој. Тек уништавањем тела, приликом ритуалног откопавања и скрнављења, демонско биће нестаје, умире по други пут” (Катински 2012: 437).

¹² Забележила Маријана Стојковић, казивала Лепосава Радић, село Готовуша, Штрпце.

¹³ Забележила од свог оца Катарина Марковић, село Житковац, север Косова и Метохије.

крста где престаје њихова демонска моћ. Оне нападају и мушкарце, воде их у току ноћи у непознате пределе. Ујутру се буде у неком кршевитом крају или у свом кревету, измучени од ноћног путовања.

Ово предање су ми причали мештани овог села, и везана је за Данка Аксовића, који се родио, живео и умро у овом селу. Овај догађај се десио негде после Другог светског рата, када се Данко вратио са ратишта, где је био четник. Као и обично када је одрадио све послове по пољу и када је пала ноћ, легао је да спава као и сваке вечери. Када је заспао, почео је да сања како га „јашу” виле. Сањао је тако целу ноћ. Ујутру су га нашли мокрог и изгребаног код Грабовца. Ни дан данас нико не може да објасни како је препливао Ибар и стигао у суседно село.¹⁴

Демонолошко предање односи се и на покојника који се претвара у мачку, уколико она прескочи сандук и тада мјауче 40 дана око воденице.

Кад је баба други дан отишла да пере чарапе на чесму видела је пред кућу опанак покојног Станоја у коме су га саранили. Баба је отишла код воднице да му отера душу на онај свет. Мјаукао је тако пред кућу сваку ноћ, све док није прошло 40 дана.¹⁵

Демони се појављују ноћу, плаше људе, препознатљиви су по томе што се под њиховим утицајем волови укопају и не могу да крену, а плаше се и светлости.

Постоји веровање да сва та чудовишта и приказанија беже од светла, па су људи кад путују носили или батеријску лампу или карабинску лампу или пуше цигару само да нешто светли да отера вампире. Баба Живадинка се сећа и прича:

Ја се сећам да су у селу причали како је један човек изашао да пије воду на чесму ноћи у то глуво доба како га зову и није се вратио целу ноћ. Жена устајала, звала га али њега није било све док петлови нису запевали изјутра. Кад је дошао ујутру он је причао како га је нека сила притиснула на лећа и јахала га целу ноћ и имала је канце. Он се сиромаш бранио али цаба све док петао није запевао оно га није пуштало. Исто се причало и за једну жену из села да кад је ишла за Рашку јавио се исан (човек) поред ње, и све ишло тако поред ње као да је жив, али кад је било код Ибра само се чуло „паааа” и нестало је у Ибар.¹⁶

У селу Готовуша, у Штрпцу, и данас су жива предања о сатанама, или сотонама¹⁷ од којих се народ бранио прављењем крста. Одбрана од сотона вршила се покривањем чела капом која је штитила човека и представљала

¹⁴ Исто.

¹⁵ Забележила Аница Радосављевић у Доњем Крњину, северни део Косова и Метохије, казивале Богдана Николић и Живадинка Радојевић.

¹⁶ Исто.

¹⁷ „Сотона, грчки сатанас. – У нашем народу су се о њој испреплетла политеистичка веровања, митска, библијска и хришћанска предања. Мимо Бога и његових пратилаца, анђела и светаца, ниједно верско биће није толико присутно у веровањима колико сотона и његови пратиоци ђаволи. Очигледан верски дуализам: с једне стране бог добра, светлости и сваког напретка, а с друге сотона, божићни отпадник и супарник, бог зла, таме и пакости. Исти дуализам огледа се у словенским космогенским митовима, по којима су се бог и сотона удружили да заједнички учествују у стварању света: бог је створио земљу, а сотона море, бог створио анђеле, а сотона ђаволе, бог створио винову лозу од капи крви из свог прста, а сотона купину итд.

...Вољи сотоне покоравају се сви ђаволи и зли људи. Она јаше зеца и у њега се претвара. Повремено из пакла силази на земљу, ноћу вреба људе код извора. Зато када неко хоће ноћу да пије воде на извору, треба да се прекрети, да га сотона не би опсенила и напакустила. Верује се да сотоне постају и од безверника и самоубица. Такве сотоне ста-

„извор његове животне снаге” (Зечевић 2007: 51). Народ је у овом крају веровао да сваком човеку на челу пише име и капа га је штитила од препознавања од стране демона. У косовскокаменичком крају постоји веровање да је човеку на челу уписан крст, па су га жене покривале марамом да би се заштитиле од демона. Чедомир Ђорђевић из Штрпца говори да се сећа приче своје бабе Лепосаве да су због одбране од сотоне у селу направљена четири крста. У средини која је била дуго под турском влашћу уочавамо утицај различитих религија на демонолошко предање. Како је оно еквивалент паганских времена, није редак и нанос оријента, односно систем одбране од демона био је и из сфере исламске религије, а на њу се наслања и одбрана хришћанским средствима. Наиме, у Готовуши се од чуме народ бранио тако што се одлазило код оца по савет, али се све завршавало поступком из хришћанске религије. У једном запису из села Готовуша каже се:

Према предању, некада давно, пре него што су се доселили данашњи сељани, у селу су се рађала здрава деца али се јављао зао дух који је децу узимао. Е ћерко, мене још моја мати ми причала овој. Имала је једна пустиња што се звала чума. Она, не прође две, три ноћи кад роди жена, дође и удави мицку децу. И сељани биле код оца и овако му рекле: „Море, што да прајмо оцо, не прође две, три ноћи она дође и ни удави децу?”. И тај оца ги реко: „Да нађете два брата близнака и два вола близнака, и да од крс заорете цело село, да направите круг и да се вратите на исто место одокле сте почеле. Кад направите тој деца више неће ви умиру.” И тако они направле, и фала Богу чума се утаила после. И после, људи, на њен д’н, тој је негде пред Светога Николу, и се вика „Чумин дан”, носиле колач у цркву. До пре неколико године се носило тој. Ете сг је горе много убаво, направле тај крс и прелепо је, а по рано, на тој место има стварно ка крс, од камењ што бија, природа га створила тако. После тој место освећивале попови и молитве се читале тамо, стално. Ееее ћерко, по напре имало свешто, ете сг фала богу па нема.¹⁸

Претхришћански образац одбране лупањем, односно ударањем у предмете или ударање прутом, замењен је хришћанском реликвијом, крстом, тако да је древни облик терања демона у потпуности христијанизован. У овом предању налазимо и одбрану од демона описивањем круга око села јер се веровало „да у простор омеђен кружном линијом не могу или не смеју да уђу демонска бића” (Бандић 1991: 109). У косовскокаменичком крају чума је тражила од жена да им нешто подари, насртала је на њих чешљевима којима се чешљају коњи, све док не добије дар од укућана.

Поред чуме и одређења *нешто*, у Сиринићкој жупи појављују се и некрштеници¹⁹ који плачу и вичу и којих се људи ослобађају тако што се прекрсте:

Мати покојна, работала у Плезове, и одједном чула нешто што плакало, те овамо, те онамо, викало. По тој она дошла код матере Алексе Петкичинога, шумара, а њу гу викала

нују у рекама. Када човек иде преко брвна, онда га сотона опсени и стрмоглави у воду” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 269–270).

¹⁸ Забележила Маријана Стојковић, село Готовуша, Штрпце.

¹⁹ „Некрштеницима се називају душе оне мале деце која су умрла некрштена, а за које се мислило да се јављају у току тзв. *Некрштених дана – од Божића до Богојављења*. Ова митска бића код нас се помињу под разним називима. По карактеру су зла. Веровало се како *некрштеници* желе да нашкоде новорођеној деци и младим мајкама. Чином крштења у хришћанству је несумњиво замењен ранији пагански ритуал увођења детета у круг припадника заједнице. Пре тога чина, како се веровало, дете је под влашћу *демона* (Зечевић 2007: 107).

„снашо”, и гу питала: „Снашо, а чу нешто?” – „Чу нешто али не знам што је, нешто плаче”. И по тој чим било мати одма се прекрстила и оно нестало. Зато код нас се крсти сас три прста кад се појави тако нешто и се вика: „Бежи ка враг од крста”²⁰.

Некрштенци лутају светом и они имају на целом српском простору исто значење. Из наведеног исказа видимо да је *нешто плакало* што је основно обележје некрштенаца које не примају у свет мртвих јер нису крштени (Зечевић 2007: 107–110).

Демони најчешће нападају атрибуте хлеба и они су углавном активни у тренутку превозења жита. Нападају кола натоварена житом, а начин одбране је примена прута којим сељаци ударају демона:

Покојни парадеда ми, стар бија, и отишо да донесе жито из Плезове. И кад отишо у Плезове да донесе жито, дош’о до црква са волове и колесник. До црква ишле волови лепо, од црква никако не могале. Бре вучи, почеле да сопу, ’вамо, онамо, и дошле од Бого-родице по горе, до Димитријина кућа. Тујка он ги вика’ „Ајт бре синко, ајт”, и има прут и узија, ударија преко жито и нешто скочило из жито ’вамо у наш чаир. Кад је скочило тујка, волови добиле снагу и једва тамо у двориште ги распрего и цеу ноћ седија код њи, док не се разданило, док не огрејало сунце.²¹

Исти образац демонске опседнутости хлебом и житом налазимо на читавом простору Косова и Метохије. У косовскокаменичком крају налазимо казивање:

Исто моје снајке две, отишле да узмев ујем што узимао мој отац и оне терале краве, волови и кола, узимале жито што мој отац узимао од ујем. И кад ишле у Речане, одједном кажу: „Коњски кола по нас. Окренемо се ми, нема ги нигде.” А оне трчале, трчале, тетку сам имала у Речане и оне свратиле туј, не смеле да идев у Ајновце. Свратиле туја па да ги пребаци тај од тетку брат, да ги одведе, оне се толико уплашиле²².

У једном казивању се каже:

Мени деда причао кад је ишо у воденицу да меље брашно, по ред се ишло два дана, три, па после другоме је ред. И кад оде у воденицу, чује као да дође нешто да гаси ватру, да лупа по воденицу²³.

У демонолошким предањима учавамо да се демони често манифестују као *нешто*. У казивању се информатор фокусира на причу која је за њега истинита, уз присуство осећања страха и брзог казивања. То *нешто* прати човека, фокусира се на пределе којима човек иде у глуво доба, кидише на хлеб, жито, али и на ватру, као атрибут светлости и живота. (У воденицу *дође нешто да гаси ватру*). Често се демони, односно то *нешто* манифестује уз велику буку, куцање на вратима или језиву вриску. (*Нешто тешко и само вика, цвили, пишти. Иде час пред нас, час по нас. Понекад дође на лупа такој на таван, ал’ не се види, џабе ми светло палимо, искочим*).

²⁰ Забележила Милица Пешић, Косовска Каменица.

²¹ Записала Маријана Стојковић, село Готовуша, Штрпце.

²² Записала Милица Пешић, казивала Анђа Максимовић, 71 година, Косовска Каменица.

²³ Записала Милица Пешић, Косовска Каменица.

У материјалу са терена уочавамо присуство хране у разним облицима, на коју се демони скупљају и која их мами. У језичком корпусу Срба са Косова и Метохије уочавамо конструкције које на необичан начин утичу на терање демона. То је најчешће исказ у којем се шаље порука да *тамо, негде, даље од куће* има да се једе и пије и на тај начин се демон тера из човековог простора. Необично је што ће се у неким исказима демон отерати на овај начин, али ће казивање ићи у правцу стварања атмосфере страха јер ће, тражећи храну, он наставити са својим уобичајеним кидисањем на човека, најчешће покојника, као замену за храну у овом свету:

1. Дођев они, тукнев ти на врата, на прозор, причав. И ти ги викаш: 'Ајт, ајт, викав те тамо у Листојковци Рајановчани. Тамо иди пи, тамо има за једење, за пијење.' И оно престане, нема да лупа више кад га направиш такој, нема тој.²⁴
2. Моја мајка ми је причала, неки се увампирија и полак, полак усилија се, па му казали: 'Да идеш да ни донесеш месо од неку свињу.' Куде ће вампир, он отидне па раскопа некога човека, па вучи. Кад видели, он мртвога човека вуче од гроб. Куку, кад видели, они побегли.²⁵

Демони заводе људе одводећи их у своје пределе хтонског, а посебно на место где се одвија такозвана ђаволска свадба, иницијација из *онога* света која има сва обележја свадбе из *овога* света. У овом моделу демонолошког предања човек залута у шуму, где га позивају на ђаволску свадбу на коју он одлази, али приликом наздрављања и описивања крста долази до освешћивања после чега се враћа у реални свет, најчешће са коњском главом у руци. Неретко се догађа да после извесног времена човек премине:

Када су наши људи ишли за Урошевац, пошто је тамо био пијац, враћали су се преко села Брод, преко Бродског моста који претходи селу Готовуши а изнад кога се налази, стенама окружена, мала црква Светог Петра. Тако је и неки човек из Готовуше, враћајући се из Урошевца пролазио ту, и одједном је чуо неки глас који му је говорио: „Ооо Милосаве, Милосаве, па 'де ћидеш тамо, тамо није пут, дођи овамо.“ Деда Чедомир то овако описује: „Он пош'о према глас и ђаволи га пренеле преко Лепенца, а се не умокри и одвеле га у карпу горе, де била нека свадба тамо ђаволска. Они туј донеле је'ну буклију за здравицу, онодиле све, и му дале и њему. Кад је он узија у руке туј здравицу, он се прекрстија и оног момента кад се прекрстија нешто му дошло у главу и он се освестија. Кад се освестија, доле стена, горе стена а у руке уместо буклије одсечена коњска глава. И тако седија до ујутру. После дошле ујутру људи и сас конопце га спушћале па како не могале са конопце узимале појас сто се носија па увртиле око њега и га спуштиле. У року од две недеље умро човек од што се преплашија. Само да знаш, овој је жива истина²⁶.

Казивачи, по истом обрасцу, описују ђавољу свадбу враћањем у реални свет приликом наздрављања, уз обавезно наздрављање и описивање крста, када све и нестаје.

²⁴ Забележила Милица Пешић, казивала Цвета Савић, 75 година, Косовска Каменица.

²⁵ Забележила Милица Пешић, казивао Трајко Декић, 82 године, Косовска Каменица.

²⁶ Записала Маријана Стојковић, село Готовуша, Штрпце.

Начин одбране од демона је по устаљеној формули, као у свим српским крајевима. Уобичајено је лупање прутом или неким другим предметом, описивање крста или круга, прављење амајлије. Занимљиво је да се на Косову и Метохији демони терају и магијом речи, односно жанром говорне народне творевине – псовком, која је усмерена на део тела демона. У косовскокаменичком крају ови модели одбране се користе у приликама када демон нападне човека, а у њеној конструкцији налазимо устаљени израз *криво колено*, коме су упућене клетве. (*С... ти се у криво колено, Ј... те у криво колено, П... ти се у криво колено*). Псовка се упућује *кривом колону*, могуће је као атрибуту хромости, што асоцира на хромог вука, или Хромог Дабу, као хтонско биће српске митологије (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 298).

На основу материјала који смо имали на увид показало се да се у колективној свести Косоваца сачувало демонолошко предање, као реликвија из прошлости. Оно је сачувано као нешто што припада прошлим временима и смештено је у време у коме није било струје, модерних токова цивилизације, што су казивачи често наглашавали. Сачувана је веродостојност и казивачи су углавном потенцирали да се то заиста догодило. Занимљива је и констатација жене из косовскокаменичког краја која повезује нестанак демона са појавом инјекција јер је тиме човек изгубио чистоту, а самим тим добио атрибуте вампира. Она ће рећи: *Саг куде ће има, неквије примамо, само смо вампир*²⁷.

У казивању информатора показало се да се значење демона помера од „нестварних (одређење „нешто”, „то”, „приказаније”, „чума”, „ђаволи”), па све до конкретних „вук”, „пас”, „дивља свиња”, и на крају се хронотопско одређење за страх „воденица” код Срба на северу Космета по правилу замењује са „Јужна Митровица” (Питулић 2018: 188–189). Семантичко значење ових појава углавном се изражава синтаagmaма: *нешто, свашта, преказаније, вукови, то, свашта, ђаволи, нечастиви, невидљива сила, чумско гробље, вештице, караконцуле, самовиле, чудеса...* У специфичној етнопсихолошкој заједници Косоваца, са наглашеним рајинским менталитетом (Цвијић 1991: 408) на питање зашто демона више нема казивање је ишло у правцу актуелизације уз констатацију да су побегли од струје, фабрика, авиона, пуцњаве или КФОРА²⁸.

Захваљујући раду на терену у којем су учествовали и значајан допринос дали студенти књижевности и језика показало се да демонолошка предања са Косова и Метохије подлежу истим законитостима као и у другим срединама. Како ових предања нема у штампаним збиркама, једини извор за проучавање било је теренско истраживање. Грађа којом располажемо потиче из средина у којима још увек има српског живља, уз жаљење што је део корпуса

²⁷ Записала Милица Пешић, казивала Станислава Ивковић, 85 година, Косовска Каменица.

²⁸ „И сад оћу да кажем да се раније свашта приказивало народу. Свашта. Свашта. Свашта. А сад ваљда ове фабрике, ови авиони. Изгубило се сад, нема то. Сад само вук или неки пас. Или нешто. Сад нема да се приказују те преказаније. Од чега се затре то, не знам Углавном баш причамо ми, жене. Ове жене сад немају те преказаније раније што је имало”. Записала Валентина Питулић, казивала Наталија Јовановић рођена 1929. године, село Рударе, север Косова и Метохије.

нестао после егзодуса Срба 1999. године. У оквиру овог рада могли смо тек да започнемо истраживање које је занимљиво не само по богатству грађе и њеној виталности, већ и по лаганој актуелизацији која демонолошком предању, у оквиру новонастале друштвено-политичке климе, продужава живот, као рефлексу архаичне свести у контексту нових (не)прилика. Ово би била тема неког будућег истраживања, које би захтевало интердисциплинаран приступ, којим би се дошло до бољег увида у сву сложеност функционисања колективне свести у судару са савременим цивилизацијским токовима.

ИЗВОРИ

- Бован 1980: В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову*, I–X, Приштина: Јединство.
- Дебељковић 1984: Д. Дебељковић, *Српске народне умотворине из рукописа Дене Дебељковића*, Приштина: Академија наука и уметности Косова.
- Јастребов 1886: И. С. Јастребов, *Обичаи и песни турецкиџ Србовъ*, С. Петербург.

ЛИТЕРАТУРА

- Бандић 1991: Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд: Нолит.
- Бандић 1980: D. Bandić, *Tabu и традиционалној култури Срба*, Београд: BIGZ.
- Ђорђевић 1988: Д. Ђорђевић, *Српске народне приповетке и предања из Лесковачке области*, прир. Н. Милошевић Ђорђевић, Београд–Суботица: САНУ, Минерва.
- Зечевић 2007: С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд: Службени гласник.
- Катински 2012: Ј. Катински, *Слика тела у демонолошким предањима, Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 433–456.
- Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Милошевић-Ђорђевић 2006: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Пандуревић 2016: Ј. Пандуревић, *Књижевна зоологија као нематеријално културно наслеђе, Сapius lupus, између обредне маске и књижевне животиње*, (ур.), Ј. Пандуревић, М. Анђелковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 15–37.
- Питулић 2018: В. Питулић, *Саздаде се бела црква, Српско народно стваралаштво Косова и Метохије*, Андрићград: Андрићев институт.
- Поповић 2015: Д. Поповић, *Ал’ ово није бајка него истинито: дискурс верности у демонолошким предањима, Савремена српска фолклористика II*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 229–243.

- Поповић 2001: Љ. Поповић, О прототипском и стереотипском начину концептуализације боја у језику, *Кодови словенских култура, боје*, 6, Београд: Слио, 14–31.
- Раденковић 2013: Љ. Раденковић, Време у народној демонологији Словена, Л. Делић (ур.), *Време, вакат, земан. Аспекти времена у фолклору*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Самарџија 2011: С. Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М.
- Цвијић 1989: Ј. Цвијић, *Балканско полуострво*, Београд: Српска академија наука и уметности, Новинско издавачка радна организација „Књижевне новине”, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шуберт 2019: Г. Шуберт, *О српској књижевности и култури*, Нови Сад, Београд: Матица Српска, Завод за уџбенике, Вукова задужбина.
- Bošković Stulli 1975: М. Bošković Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost, Vjesnik.

Valentina D. Pitulić

THE DEMONOLOGICAL BELIEF NARRATIVE IN KOSOVO AND METOHIIJA

Summary

This paper will focus on the demonological belief narratives in Kosovo and Metohija that have existed in this territory continuously, from the pagan times to the modern day. The functioning of demonological beings such as ala, vampire, witches, čuma, water bull, the Fates, mora will be explained, alongside their relationship with man.

Based on fieldwork research, it has been shown that these belief narratives are very frequent and that they are preserved in the conscience of individuals in an almost unchanged form with respect to the earlier written evidence. The belief that there is a certain power, which is most frequently characterized as invisible, has been encountered in the field and it shall be covered by a general entry “apparition”. Place and time constraint of their appearance and the way in which their effect can be neutralized will be dealt with.

The resistance of this genre surviving in rural areas despite modern accomplishments (electricity, mass media, etc.) will be shown, accompanied by the statement of the narrator: I saw it with my own eyes or it really happened, a man said it to me.

The function of demonological beings in other oral literature genres too, especially in lyric songs and spoken folk works will be presented in a separate chapter.

Бранко Р. ЗЛАТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност у Београду

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ИСТОРИЈА ПРИЈАТЕЉСТВА – ВУК КАРАЏИЋ И СИМА МИЛУТИНОВИЋ САРАЈЛИЈА**

Значајан, сложен и динамичан однос који је владао између Вука С. Караџића и Симе Милутиновића Сарајлије запазили су већ њихови први биографи и потоњи проучаваоци: И. И. Срезњевски, Ђ. С. Ђорђевић, Љ. Стојановић, В. Недић, М. Поповић, Г. Добрашиновић, Н. Љубинковић. Иако тема није нова, ипак актуелни методолошки и теоријски увиди досадашњих истраживања и њихових могућих синтеза пружају још јаснију, целовитију, али и посебнију слику теме. На основу међусобне кореспонденције и преписке савременика, те аутобиографске, биографске, мемоарске и књижевноисторијске грађе, као и записа из фонда усменог стваралаштва, у раду се представља историјат пријатељских и књижевних веза између двојице великана српске културе у првој половини 19. века, које су од срдечног другарства и фамилијарности, у четрдесетим и педесетим годинама 19. века, попримиле и својства нетрпељивости и непријатељства. Ваљда из обзирности, до сада се није истичала чињеница да је, осим других познатих појава и културних догађаја, Вуковом успеху и уклањању дела препрека својеврсно допринела чак и смрт Симе Милутиновића Сарајлије 1847. године, јер је угледни песник, у то доба, био један од најнеугоднијих и најособенијих противника Вуковој правописној, језичкој и књижевној реформи.

Кључне речи: Вук Караџић, Сима Милутиновић Сарајлија, *Србијанка*, Црна Гора, 1847. година.

Значајан, динамичан, сложен, те и живописан однос који је владао између Вука Караџића и Симе Милутиновића запазили су већ њихови први биографи и проучаваоци: Измаил И. Срезњевски (1987), Ђорђе С. Ђорђевић (1893), Љубомир Стојановић (1987), Владан Недић (1959), Миодраг Поповић (1987), Голуб Добрашиновић (1993), Ненад Љубинковић (2000). Осим значајних књижевноисторијских података особито су занимљиве и биографске епизоде које су постале пословичне, анегдотичне и приповедно подстицајне теме.

* branzlat@gmail.com

** Рад је резултат делатности у Институту за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Вук Караџић се из Пеште с дрвеном ногом вратио у Београд крајем 1810. Убрзо је постављен за учитеља у београдској основној школи. Биографу је поверио да он није био онакав учитељ какав је желео да буде, али да се већ тада опајало његово знање народног језика, па су га другови, већином из Мађарске, сматрали зналцем српског језика. Пажљиво је, стога, слушао народни говор и почео је марљиво да бележи занимљиве језичке појаве (Срезњевски 1987: 20–21). Из тог периода потиче познанство и побратимство са песником Симом Милутиновићем, који је онда по Београду једнако ишао босоног (Караџић 1988а: 145). Вук пише: „Ја смо и г. Симо Милутиновић живљели у Србији за време Црнога Ђорђија као два рођена брата, један смо другога звали братом, и његова је мати мене звала сином” (Караџић 2014: 310).

У пролеће 1811. они су се договорили да Вук састави историју Карађорђевог буне у прози, а Милутиновић да се лати стиховане хронике (Ђорђевић 1893: 31). Закључак се темељи на основу садржаја Милутиновићевог писма (Караџић 1988б: 724–725).

Сима, међутим, дуго није имао никаквих вести о побратиму откако је Вук 1811. отишао за управника царине у Кладово. О њему је тек дознао од Јефта Савића Чотрића, када је дошао у Београд из Кладова, где је био закупца ђумрука и старешина оног краја (Милићевић 1888: 830). Пред Милутиновићем, који је тада „ципеле и чарапе носити почео”, Јевта је рођака најпре правдао захтевним царинским обавезама. Сима није давао за право, тврдећи да ако је дању толико заузет онда је могао барем увече да што напише побратиму. Јефта му је одговорио:

Али да је теби знати како се је и гди наместио у квартир, и сам би онако желио. – Какве две служавке имаде, кое га дан и ноћ служе, како две виле! Да већ вели онаке бити могу, а друкчије и лепше не! – Оне га свлаче и облачу – постељу намештају, и јести му доносе. – Шњима ти он све свое сувише време проводи, кое му прекодневни други послови допусте.” – „Те то ли је узрок” – рече Сима, помисливши у себи: „да је с лучем тражио, неби боље десио. Проћи га се дакле! Сад верујем да баш нехма кад! Чудим се како и јести времена има. А већ знам да ко и зец са гледећим и отвореним очима спава, да му кравице испред очи не ишчезну” (Караџић 1988а: 145–146).

У том периоду, Милутиновић је позајмио од побратима и своту новца који је био потребан његовом оцу Милутину, јер се Вук у Крајини заимао од уносног царинског посла и трговине сољу и памуком, у орташтву са Хајдук Вељком Петровићем. Вишедеценијска историја дуга представља веома занимљиву приповедну епизоду. Када је Вук потражио побратиму да намири дуг, Милутиновић је, 26. марта 1829, отписао са Цетиња:

За то ти овием листком даем по срцу и совести мојој сведочанство да си ти мом Отцу био јамачно узајмио 1812 года не тридесет но четрдесет и девет цекинах у злату, и не чудим се да си то ти досле, и колико је заборавио, давно је било, а и мучна обстојатељства наша могла су нас и ума лишити (Караџић 1988в: 71; Златковић 2015: 59).

После пропасти Првог српског устанка, као избеглице Сима и Вук сустрели су се у Бечу 1814. Вук је састављао свој првенац *Малу простонародњу славно-сербску пјеснарицу* (1814) са сто лирских и осам епских песама. За-

нимљиво је да у њеном Предисловиу није споменуо допринос његове рођаке Савке Живковић. Њену помоћ не спомиње нити када у Предговору прве књиге *Народних српских пјесама* (Лајпциг, 1824), такође, говори о пореклу песама, већ само вели: „Све оне пјесме, што су у првој књижици наштампане у Бечу 1814. године, ја сам у Беч у глави донијо (осим оне о племенитој Асан-агиници, за коју сам казао још онда, да је узета из Фортисовог путовања по Далмацији), и онђе сам и писао колико сам се могао опоменути” (Караџић 1975: 558). Међутим, с податком био је лично упознат Сима Милутиновић, који је тада боравио у Бечу. Он потврђује Савкине заслуге: „Млада Српкиња, која је знала велики број малих женских песама, саопштила их је своје рођаку” (Недић 1965: 369). Међутим, Вук је прећутао и Милутиновићево ауторство. На Вукову молбу Сима је, 23. јануара 1814, написао песму која почиње стиховима: „Сербска мома, ил је дома (...)”. Стихови су, без потписа, објављени као мото *Малој простонародној славено-сербској пјеснарици* (1965: 369). Међутим, када су Вуку доцније замерили да туђе присваја, Вук се скоро три деценије касније (1843) правдао:

Кад (С. М., прим Б. 3.) у почетку 1814. дође у Беч, где сам ја онда приправљао за штампу прву књижицу наших народних пјесама, знајући да стихове ласно пише, рекнем му да ми начини неколике врста под онај образ који сам био намислио додати уз књижицу. Он начини такова два-три потписа и ја од њих изаберам онај: *Србска мома, ил је дома* итд. но не само што ја под оно нијесам потписао свога имена него сам још многима, кад се разговор догодио (особито кад сам чуо да гдје ко мисли да је и оно *народна* пјесма), приповиједао ко га је начинио, а многима је то и онако познато било, јер се није кријући радило, већ у друштву пред више људи. А да се г. Сима име онде метне под оно, то нити је он жељео, нити смо и један од нас могли мислити да је нужно, јер онда у нашој литератури нити је ко знао за мене ни за њега, нити смо могли мислити да ће се, код оноликијех и онакијех нашијех књижевника из царства аустријскога, о нама двојици и о нашијем пословима говорити кад овако као данас што се говори (Караџић 2014: 310–311).

Потом, Вук је остао у Бечу, а Сима је прешао у Србију и учествовао је у биткама Другог српског устанка. Вук је прежалио Симу. Концем 1815, он пише Стефану Живковићу: „Бог да прости Симу Милутинова, и нашег храброг и поштеног Проту Смиљанића: први је погинуо јошт летос на Пожаревцу, а другога су скоро убили некакви хајдучи” (Караџић 1988а: 264). Међутим, то је била лажна вест. Милутиновић је изнео живу главу из Другог српског устанка, али се у последњем устаничком окршају, у боју на Дубљу, „просуо тако, да је, с тога, до смрти морао увек носити потеге од јелење коже” (Милићевић 1888: 363).

Када је кнез Милош постигао мир с Марашли Али-пашом, Милутиновић је постао писар код Јована Обреновића, па у Народној канцеларији у Београду. Пошто је 1816, после Народне скупштине о Ђурђевдану, председник Народне канцеларије војвода Петар Николајевић Молер, пред Вуковим очима, пао као жртва Милошеве борбе за власт, тада је и Сима избегао из Београда и лађом се упутио у Бесарабију с намером да пронађе родитеље који су се тамо одселили 1813. Мимоишавши се са оцем, застao је у Видину, јер није имао новца да настави пут нити да се врати. принуђен да пронађе службу, чувао је бостан у башти старог Турчина Мехмед-барјактара. Затим

је био учитељ грчког и српског језика хришћанској деци. Милутиновићево присуство у Видину заинтересовало је Вука Караџића и Лукијана Мушицког. Они су му предлагали да проучава бугарски језик, да скупља народне песме и приповетке и да састави граматику и речник бугарског језика. Мушицки поручује да преведе на бугарски језик српску драму *Зао отац и неваљао син*, коју је Емануел Јанковић превео с немачког (Беч, 1789). У том периоду, Сима се посветио песничком стваралаштву (Караџић 1988а: 454; Ђорђевић 1893: 29; Игњатовић 1976: 289–290).

Док је Милутиновић боравио у Видину, Вук се, 28. јануара 1818, оженио у Бечу. У фебруару, младенци су добили сина Милутина (Караџић 1988а: 571–572). Побратим се много обрадовао, па усхићено пише:

Стариј се брат оженио без млаћег; ние ни чудо, ни зазор, ни кака жалба (...) но ми зафали снаси од мое стране а са свега братска срца, што ти је сина родила, ко да сам јој ја препоручио; њу ми поздравим и плесни ми је полахко и милостиво за ме руком уз образ, ал само како ће се заруменети, не бил вас обое тако оедном мога чувстовања опомену, кад сам чуо да сте се узели и сина родили; а малаго ми Милуна – све једно – сваки дан а по више пута целивај, и све у чело. Заиста и управо рекав, није ми Бог могао веће радости причинити, што је моме теби, и моме Миоковићу по сина дао, разма да је мени истоме два о-едном удилели (1988а: 613).

Наредне 1819, Вук се упутио у Русију. Међутим, хром и у туђем свету, без пратње, без средстава, намах му се далеки пут учинио неизвесним. Прибојавао се смрти, па је у Кракову начинио списак коме је он дужан, а ко њему дугује. Међу дужницима наводи се име Симе Милутиновића (1988а: 642).

Од 1819. до 1825, док је Сима Милутиновић боравио у Кишињеву у Бесарабији и у Одеси, контакти су замрли (Војиновић 1993: 17–19), а онда се, крајем 1825, Сима јавио Вуку из Лајпцига. Дошао је у немачки град, надајући се јефтинијој и бржој штампи, јер се обистинила Вукова слутња у Београду да ће Сима „Србијаду сочинити”. Сима пише Вуку да не сумња у достојност дела, јер иако није баш „Хомеровим штилом”, стварао је „обозрењем ока орловско-славјуска”. Стефан Живковић Телемах је прегледао рукопис и „добру му сентенцију изреко” и аутора је „Србским некаким Осипјаном назвао”. То му је потврдио и доктор философије, Платон Симеонович, Србин из Каменице, професор Лицеја у Одеси. Сима наводи да се Вук не шали да налази нешто против њега и да га не замрзи зато што је он ово писао, него да саставља „Историју најновију Србску” и да изађе на бојно поље: „Стежи коња, ето поља, колико ти воља!”, јер ће га, богме, „изцртати” из његове „Србијаде” (Караџић 1988б: 724–725). Милутиновић, пак, помиње Вука као ученика Велике школе Ивана Југовића: „У истог је и Вук Јадранине / Ближе с’ позно с књигом и са собом... / Те с’ доможе идеални жизни, / Та Спасова царства небеснога” (Милутиновић 1993: 337).

У продужетку писма, Милутиновић бодри Вука, наводећи да се он само „распевао”, а да је Вук недостижан, јер је раније почео и да је далеко пред њим. Напоследку, моли да га подучи како да се спомогне за штампу и да га препоручи некоме, јер је у Лајпцигу странац, а то је једновремено прилика Вуку да наплати Симин београдски дуг и то „с лихвом” (Караџић 1988б: 724).

Вук је отписао 14. децембра 1825. и скренуо му је пажњу на рђаву ортографију (Караџић 1989а: 88). Милутиновић је намах одговорио да се Вук не стара за његов правопис и послао му је „Објављеније” о „Србијади”. Питао је Вука коме да пише у Србији за помоћ и тужио се што није засновао породицу: „Ах ја! куд’, шта и тко?... Финикс?... Пањ! Камен! призрак мига!” Пише да му је сетно када чита Вукове редове: „Да знаш, како ми је! твоје читати ’Моја жена, Сава, Ружа, Василица!’” Па, пита: „Камо ти Милутин?” (Караџић 1989а: 89) Вук је одговорио: „Мој је Милутин умро од године дана; Сави ми је сад шеста година; само да га видиш! Ајде у Србију, па се жени и ти; доста је већ скитања; до вијека нећемо живети”. За Објављеније Вук вели да је „добро, само што је високо, или, ако смијем рећи тавно и ишарано Руским ријечима и никаквом (постојаном) ортографијом” и додаје да у Србији нема „коме писати, јер онђе немам другог пријатеља осим Милоша, а он не зна читати”. Вук саветује Симу да штампа књигу на осмини табака крупнијим словима, јер су крупна слова боља и лакша за читање, а особито што се књига чини већом, јер наши људи књигу по дебљини цене. За правопис вели да узме његову ортографију, јер је он данас у томе највећи мајстор међу Србима. Најпоследње, налаже да се чува словенских и руских речи и да пише чистим народним језиком и да се клони ковања нових речи (1989а: 108; 120, 322).

Сима није послушао, остао је доследан сопственом језичком правцу. Јаков Игњатовић пише:

Милутиновић није марио за њ, ал’ ни јота сасвим није му била по ђуди због ’репа’, и употребљавао је уместо јоте і као скраћену јоту. Даље, и писмо е одржавао је, и на сваки начин био је ближе правопису Вуковом неголи „славеносербском”. Сима је остао усамљен са својим правописом, није имао последоватеља, јер су се делили сви на Славеносрбље и вуковце (1989: 31).

Србијанку с „Бугарским предговором” Вук је видео 1826. у будимским књижарама. Читајући доцније, није све разумео и није имао стрпљења да прочита све одреда, што, можда, још никоме није пошло за руком, како је то онда мислио Вук (Караџић 1989а: 502).

У Лајпцигу, Милутиновић је слушао предавања из филозофије код професора Лудвига Круга и занимао се и медицином. Он пише 1826. Вуку Караџићу: „Почео сам учит’ Хомеопатију т.ј. науку лекарствену по новој методи Ханемана; не знам ваљат’ ли, разбери и јави ми твоју о том мис’о. Мени се чини да је што добро, а могу скорије постићи” (1989а: 90). Вук је одговорио: „Омеопатија би добра била, али се то тако одма не може научити, морао би човек управо знати анатомију, физиологију и патологију. Ја сам ту (у *Лајпцигу*, прим. Б. З.) почињао учити медицину, па ми се дуго учинило, а особито на анатомију нијесам могао да се навикнем” (Караџић 1989а: 108; Огњановић 1900: 72).

Такође, у Лајпцигу, Милутиновић је у штампи читао о Чарапићевој буни која је, у априлу 1826, избила у Србији против кнеза Милоша и о двојници осакаћених завереника, показиваних по Бечу као страшна слика варварства. Потресен причама о Милошевој одмазди, Сима се „сит наплакао и бога молећи најјецао, науздис’о”, па је после тога одлучио да каже Милошу шта мисли о

његовој управи. Критичко писмо Милошу послао је преко Вука Карацића из Лајпцига 10. јула 1826, уз коментар да га преда Кнезу макар га састрелили сви громови (Карацић 1989а: 227; Гавриловић 1909: 636; Војиновић 2019: 28–32). Вук није предао писмо. Сима је тражио писмо натраг: „Писмо Г. Милошу кад ниеси досад послао, и немој! (Карацић 1989а: 333). Вуково писмо, из априла 1832, кнезу Милошу опомиње на Симино писмо, што указује на то да му је оно послужило као идејни предложак (Карацић 1969: 98, 402; Љубинковић 2000: 51–52).

Све време боравка у Немачкој Милутиновић је проводио у оскудици, „ни паре у чжепу” (Карацић 1989а: 422), а особито је запао у дугове после штампе *Сербијанке* (1989а: 333). Почетком 1827. Сима је замолио Вука да му нађе штогод помоћи и какву службу. Вапи помоћ док не полуди. Нема за квартир. На путу је душу да спаси постом и молитвом, „разма да се нађе каква пиштољина”, до неба би јаукао (1989а: 367–369). Вук се заузме, па кнез Милош позове Симу за секретара. Сима прими новац и пође у Крагујевац. Преко Беча, Пеште, Новог Сада стигне у Земун с намером да пређе у Србију. Тада се предомисли и оде – на Цетиње, те уместо кнезу Милошу постане секретар владици Петру I Петровићу. Вук се запрепасти и рекне: „О, мајн гот! Знао сам да је Симо луд до пола! Али кад му прије полуђе и друга половина?!” (Гавриловић 1911: 16; Стојановић 1987: 310–311). Анегдота је сажела дуготрајна и замршена Милутиновићева путештвија током 1827, као и Вукове нелагодности због Симиног поступка (Карацић 1989а: 496).

Милутиновић је напустио Лајпциг у мају 1827, па је боравио у Бечу неколико дана (Војиновић 1993: 20). Вук му је скренуо пажњу на граматичке погрешке у *Сербијанци*. Сима је одбрусио: „Ти као граматичар служиш језику, а мени језик служи; зато се ти мораш држати правила; а ја језик могу употребљавати како хоћу, и од моје употребе настају правила. Мој Пегаз нема узде, и не трпи их” (Карацић 1989а: 502).

На путу за Црну Гору Милутиновић је боравио у Трсту, ишчекујући брод за Дубровник. Д. Владисављевић пише Вуку да га је Милутиновић посетио у Трсту и да је баш у тај мах приспело Вуково писмо. У писму је Вук критиковао неразумљив језик *Сербијанке*. Песнику је било непријатно, али се, једнако као пред Вуком у Бечу, правдао да је он творац језику, а да је Вук граматичар који служи језику. Присутни су дали право Вуку. Сима се бранио два-три дана, па је најзад признао да се поводио за Мразовићем и Соларићем. Владисављевићу се чини да је Сима Вуков „антагониста” (1989а: 599).

Када је Сима приспео у Дубровник, био је на ручку код Јеремије Гагића. На столу је спазио Вуково писмо које је прочитао „велегласно”, па је уздахнувши рекао:

Овако исто је Вук и у Трст некому за мене писао; Хе! мој Вуче! Да си ти мени највеће зло учинио, ја неби могао овако зло мислити и говорити о теби, како што ти о мени мислиш, говориш – и сувише гониш ме. Али је Бог добар; изићиће дело на видело (1989а: 572).

Како се убрзо испоставило, није Вуку толико сметала Симинова рђава ортографија и нејасан стил *Сербијанке* колико га је онеспокојавала зебња да ће му Милутиновић кварити посао у Црној Гори. Вук пише В. Поповићу:

Ваља да сте чули, да је Симо Милутиновић отишао у Црну Гору, да купи *пјесме*, и да ми квари посао; али нека га, срећан му пут! Да Бог да Гдару здравље! Ја се надам на лето с његовом помоћу у наџи Ужичкој и Пожешкој скупити више и љепши пјесаме, него ће он (с оном памећу) у свој Црној Гори и у Босни и Ерцеговини (1989а: 561).

Чега се Вук прибојавао, то се и обистинило. Д. Фрушић пише Вуку из Трста: „Сима Милутиновић те поздравља из Црне Горе, ди је лепо био примљен од Владике, и каже да је задовољан са свим, и да ће многе пјесме јуначке и љубавне сакупити. Жао му је наћи у њима, да је паденије србск. царства масло Краљевића Марка” (1989а: 699). Вук је, потом, у Крагујевцу сусрео Петра Марковића, који је дошао из Црне Горе. Он му је рекао да је Милутиновић накупио „пуну врећу” песама (Добрашиновић, ур. 1970: 157). Одмах је Вук потражио песме од владике Петра I. Озлојеђени Милутиновић отписао је Вуку са Цетиња, ословљавајући га: „О Вуче Караџићу стари ми пријатељу а нови и залудни душманину мој”. Поручује да су песме под његовом влашћу, а не Владичином, који је заузетији него кинески цар, а то што га Вук пренебрегава прашта му, јер је Вук нагао, Србин је, а и његов је из детињства „знанац и пријак”. Није му право што је Караџић у Дробњака у Петници војвода, а Симинова је Комарница до Петнице прво село, пак се мрзе и гоне. Међутим, у том писму Милутиновић се наивно поверава Вуку да чезне за Талфјевом:

Ја се ничег’ нестрашим, смрт је за ме ништа; једног’ се бојим...? Талфина изчеза из Европе!... Јави ми што чисто и верно за њу првом, душа ми је она! – Друге чести нетражим на свиету ни своје друге и више ползе и славе. Заgoneћем ли, ти ћеш то ласно одгоненути; ма о Талфи од исте њ да ми се известиш, од ње волим и за њу и погинути, одказати, живи-ем бив још, животу, само да чисто знам о истој – данас како је (Караџић 1989а: 857–858, 897–899).

Милутиновић је Терезу фон Јакоб упознао 1826. у Халеу, у њеном породичном дому. Изгледа да се намах заљубио. Вољеној жени посветио је збирку песама коју је, према најсјајнијој звезди Зорњачи, назвао *Зорица* (Будим, 1827) (Љубинковић 2000: 54–55).

Вук не пропушта прилику да зада Сими ударац који највише боли. Уз молбу да му пошаље црногорске песме, Вук је писао Сими да се Талфјева удала и да чека дете и да ће се одселити у Америку (Караџић 1988в: 50). Уцвельени Милутиновић осветнички одговара са Цетиња:

Прво: Да ти ни једне никада песне послати немогу, што хоћу и волим ја штампат’ их Славенском ортографијом налазим да смо ми Срби још ближе источника но ушћа – И што их ти пробираш, и на пробир имаш, а ја сам још и у том скуп ли... сиромах ли – И што су ми већ’ друга петина их пре тебе заискала, и обећ’о им све их послати. И што ниесам у Србији... оклемсам теби обећ’о их слати, јер сам предзнавао, да бих морао! И штосам овђе, т.е. у Ц’рној, кр’шној, Гори, ће могу неморат’ иначе, но како за најбоље налазим; а то ћеш ми и ти одобрити! Дужност је то благоразумне правде. Сад и ја мним да је за песне доста речено и од мое стране, ка’ и од твоје (Караџић 1988в: 69).

Након тога, Вук је прекинуо сваки говор о песмама. Писмо је завршио љутито: „Ја не треба од тебе више никаквога писма” (1988в: 98).

Међутим, Вук је и потом био упоран. Док је рукопис Милутиновићеве *Пјеваније црногорске и херцеговачке* путовао с Цетиња до издавача Ј. Миловука у Пешту доспео је у руке Ј. Копитара. Вук пише Копитару 31. октобра 1832. из Земуна:

Не пишете ми, јели Вам препоручено, да песме Симе Милутиновића Миловуку пошaljете (Сима ми се правдао, да је Кухарском казао, да ји преда или Вуку или Миловуку). Макар како било, ја би Вас молио, да Ви песама из руку не дате, јер је мени Сима дужан, на које и облигацију од њега имам; па кад би песме ја узаптио (ферпотирао), онда би Миловук или мени за Симу платио, или обећао на одређено време платити (...) Еле ви гледајте макар на који начин да песме задржите код себе, док ја тамо дођем (у *Беч, прим. Б. З.*), па онда како се ја и Ви договоримо (1988в: 785).

Копитар је одречно одговорио: „Уз рукопис песама нема ништа за Вас, оне су код мене на цензури” (1988в: 791). Међутим, и пошто је рукопис доспео издавачу, Вук је потраживао песме. Он пише, 1. фебруара 1833, Ј. Миловуку:

Шта учинисте Ви са Симиним Црногорским песмама? Ако ји узашљете у Београд (да се онамо штампају) као што је Ужаревић казивао Г. Копитару, онда би Вас молио (ако није доцкан), да ми пошaljете из њи (преписану) ону, како је *лоп у недељу орао*, јер онамо може бити, да је цензура неће допустити (Караџић 1989б: 53).

Боравећи у Будиму, Вук је време често проводио у друштву с лепом и умном Маријом Поповић, будућом супругом Симе Милутиновића. Њој је историчар Исидор Стојановић много хвалио Милутиновићеве стихове и заинтересовао је да их чита. Међутим, с њом се Вук опкладио у крушке и у грождје да она неће моћи да прочита *Србијанку*, јер је књига неразумљива. И. Стојановић пише Вуку из Пеште, 7. новембра 1833: „Изгубисте опкладу! Госпођа Марија прочитала је Србијанку, и још неколико реди: једва сам дочекао да ми је врати. Него и то треба да знате, да је морала положити од сваког заглавија ехамен, да се уверим, које је заиста учинила” (1989б: 251). Да је опкладу добила и да је „књигу од речи до речи” и то Вуку „уз пркос с великим задовољством прочитала”, потврђује и Марија Поповић и додаје: „у том ми је Господин Стојанович сведок који се у призренију ове књиге, ничим поткупити не да лажно сведочи, изволте дакле крушке послати, и крај тога уместо 2 оке грождја, за ону Вашу сумњу, 4 оке трешања захтевам” (1989б: 289–290).

М. Ђ. Милићевић пише да је Вук обавестио Милутиновића да Марија Поповић добро разуме *Србијанку* (1888: 367). Казује се и то да је она нејасна места обележавала пунктовима, откуд јој је остао надимак Пунктаторка. Сима је 1836. посетио Марију Поповић. Она је, 30. марта 1837, описала Вуку сусрет:

Кад је Г. Милутинович Октобра у Пешти био, нагледао и мене, ја сам се мом новом познаству врло обрадовала, сотим више што сам се оног нашег разговора од пре три године тако опоменула, као да је јуче било. Да сте Лафатер, па би још много било!!! Како је у

собу корачио, познала сам га да је Милутинович, по оном описивању – али да ће ме исти Милутинович просити! То ни у сну снила, а камоли, да сам тако шта помислити могла! Доста даје тако, и да је мојој мами по вољи, дасам му реч дала чекати на његов повратак, и да на њему никакве мане (до неки мени! смешни обичаја) што се његове Персоне и Карактера тиче налазим, јесте истина, а да би се за њега с вољом удала то је највећа истина!!! (Караџић 1993: 72)

Вук одговара, 5. арила 1837, да је касно да је саветује кад је већ наумила да се уда за Симу, али да он налази да је најбоље да она не полази за њега, особито сад док је у неприлици због садржаја *Историје Србије* која се штампа у Лајпцигу (Караџић 1993: 82).

Једновремено, и Сима је био противан Вуку. У литератури постоји велики број потврда, између којих се, на пример, истиче његов прекор, упућен 1837, будућој супрузи Марији: „За то и у твоје писању да невидим одсада репато јота, ељ и ењ, ако ћеш ме не метати на тортуру барем ти...! Ти барем!!! Нећу ја Вучије... та Пољске и Шокачке, т.ј. Анти-Славенско-Романске... ватиканске азбуке и Граматике и памети, код моје Славне и свеславне Славенске! (Добрашиновић ур. 1970: 248).

Сима је доживотно окренуо правописни „ћурак” и постао је један од најистакнутијих присташа старе ортографије (Добрашиновић 1993: 287). Био је доследан сопственом књижевном правцу и правопису и пошто је, исцрпљен од далеког пута у Русију 1846. и удубљен у дугове, преминуо почетком године која се означава као преломна у погледу победа Вукових идеја. Сахрањен је 1/13. јануара 1847. на гробљу код старе цркве Светог Марка на Ташмајдану (Милићевић 1888: 368). Чини се да има извесне симболике у чињеници да је, осим других познатих појава и културних догађаја, Вуковом успеху и уклањању дела препрека, на својеврстан начин, допринела чак и смрт Симе Милутиновића 1847. године, јер је легендарни песник и угледни историограф, у то доба, био један од најнеугоднијих и најособенијих противника Вуковој правописној, језичкој и књижевној реформи. Међутим, без обзира на језичка и књижевна размимоилажења, између Вука Караџића и Симе Милутиновића никада нису нестала пријатељска осећања, која илуструју топле речи ожалостиног Вука Караџића у писму Јустину Михаиловићу (Караџић 1994: 65): „Остави нас Симо! Бог да му души прости. Оде мени конач или стан да готови”.

ЛИТЕРАТУРА

Војиновић 1993: С Војиновић, Хронологија живота и рада Симе Милутиновића Сарајлије, у: М. Фрајнд (ред.), *Сима Милутиновић Сарајлија. Књижевно дело и културноисторијска улога*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 13–56.

Војиновић 2019: С. Војиновић, Писма кнезу Милошу о владању и власти, у: *1804*, Б. Златковић (ред.), X/14, Орашац, 25–32.

- Гавриловић 1911: А. Гавриловић, *Седамдесет анегдота из живота српских књижевника*, Београд.
- Гавриловић 1909: М. Гавриловић, *Милош Обреновић II*, Београд.
- Добрашиновић 1970: Г. Добрашиновић (ред.), *Архивска грађа о Вуку Караџићу*, Београд: Архив Србије.
- Добрашиновић 1993: Г. Добрашиновић, Вук и Сима, у: М. Фрајнд (ред.), *Сима Милутиновић Сарајлија. Књижевно дело и културноисторијска улога*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 271–298.
- Ђорђевић 1893: Ђ. С. Ђорђевић, *Сима Милутиновић Сарајлија (1791–1847)*, Београд.
- Златковић 2015: Б. Златковић, *Мале приче о Вуку Караџићу (од 1787. до 1824)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Игњатовић 1976: Ђ. Игњатовић, Сима Милутиновић Сарајлија и Бугари, *ПКЈИФ*, 1–4, Београд, 1976, 288–299.
- Игњатовић 1989: Ј. Игњатовић, *Мемоари I*, Нови Сад, Приштина: Матица српска, Јединство.
- Караџић 1965: В. С. Караџић, *Пјеснарица 1814. и 1815, Сабрана дела Вука Караџића*, књ. I, Београд: Просвета.
- Караџић 1969: В. С. Караџић, *Историјски списи I*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XVI, Београд: Просвета.
- Караџић 1975: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме I*, *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. IV, Београд: Просвета.
- Караџић 1988а: В. С. Караџић, *Преписка I 1811–1821*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XX, Београд: Просвета.
- Караџић 1988б: В. С. Караџић, *Преписка II 1822–1825*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XXI, Београд: Просвета.
- Караџић 1988в: В. С. Караџић, *Преписка IV 1829–1832*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XXIV, Београд: Просвета.
- Караџић 1989а: В. С. Караџић, *Преписка III 1826–1828*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XXII, Београд: Просвета.
- Караџић 1989б: В. С. Караџић, *Преписка V 1833–1836*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XXIV, Београд: Просвета.
- Караџић 1993а: В. С. Караџић, *Преписка VI 1837–1842*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XXV, Београд: Просвета.
- Караџић 1993б: В. С. Караџић, *Преписка VII 1843–1847*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XXVI, Београд: Просвета.
- Караџић 1994: В. С. Караџић, *Преписка VIII 1848–1850*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XXVII, Београд: Просвета.
- Караџић 2004: В. С. Караџић, *Срби сви и свуда*, Д. Иванић (ред.), Андрићград: Андрићев институт.
- Љубинковић 2000: Н. Љубинковић, *Пјеванија црногорска и херцеговачка (будимска и лајпцишка) Симе Милутиновића Сарајлије*. Београд: Рад, КПЗ Србије.
- Милићевић 1888: М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српског народа новијега доба*, Београд.

- Милутиновић 1993: С. Милутиновић, *Србијанка*, Д. Иванић, (ур.), LXXXVI, књ. 573, Београд: СКЗ.
- Недић 1959: В. Недић, *Сима Милутиновић Сарајлија*, Београд: Нолит.
- Недић 1965: В. Недић, О првој и другој Вуковој *Пјеснарици*, у: В. С. Караџић, *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. I, Београд: Просвета.
- Огњановић 1900: И. Огњановић, *Занимљиве приче и белешке из живота знаменитих Срба*, Загреб.
- Поповић 1987: М. Поповић, *Вук Стеф. Караџић*, Београд: Нолит.
- Срезњевски 1987: И. И. Срезњевски, *Вук Стефановић Караџић*, Београд.
- Стојановић 1987: Љ. Стојановић, *Живот и рад Вука Стефановића Караџића*, Београд: БИГЗ.

Branko R. Zlatković

THE HISTORY OF A FRIENDSHIP – VUK KARADŽIĆ AND SIMA
MILUTINOVIĆ SARAJLIJA

Summary

An important, complex and quite dynamic relationship which existed between Vuk Karadžić and Sima Milutinović Sarajlija was noticed already by their first biographers and the succeeding researchers: Izmail Sreznjevski, Djordje Djordjević, Ljubomir Stojanović, Miodrag Popović, Vladan Nedić, Golub Dobrašinović, Nenad Ljubinković. Although the topic is not new, the current methodological and theoretical insights of research carried out up to this point and their possible syntheses offer a clearer, more complete, but also more authentic picture of the topic under discussion.

Based on the mutual correspondence and letters of the contemporaries, but also autobiographical, biographical, memoir, and literary and historical material, as well as the writings from the fund of oral literary works, the paper will aim at presenting the history of friendly and literary connections between the Serbian culture greats in the late 19th century that started from the familiarity and cordial friendship, but took the turn towards bigotry and enmity in the 40s and 50s of the 19th century. It has not been emphasized up to know, perhaps because of due consideration, that even the death of Sima Milutinović Sarajlija in 1847, among other well-known phenomena and cultural events, contributed in a way to Vuk's success and elimination of some of the obstacles, because the renowned poet, at that time, was one of the most unpleasant and distinctive opponents of Vuk's orthographic, linguistic and literary reform.

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

Оригинални научни рад
Примљен: 30. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ТУРСКИ ЈУНАЦИ У ПЈЕСМАМА ТЕШАНА ПОДРУГОВИЋА И ФИЛИПА ВИШЊИЋА

У пјесничко-пјевачком корпусу два најзначајнија и најбоља Вукова пјевача присутна је широка лепеза турских јунака. Највећи број њих су, заправо, босански или херцеговачки муслимани што увелико условљава однос пјевача према њима. Компаративном студијом заснованом на имаголошком истраживању покушаћемо кроз начин именовања турских јунака протумачити став наших пјевача о Другом. У овом раду покушаћемо детектовати заједничке ставове о тим ликовима проистекле из личног животног искуства оба пјевача са муслиманским становништвом.

Кључне ријечи: Турци, Тешан Подруговић, Филип Вишњић, имагологија, Други, епска пјесма.

Међу студијама о Тешану Подруговићу и Филипу Вишњићу не постоји ниједна која би компаративно анализирала пјесме двојице најзначајнијих пјевача српске народне епске поезије. Логичним се намеће да овакву компаративну студију заснујемо на имаголошком истраживању, јер се у њој према представи Другог настоје дефинисати поетичке специфичности двојице Вукових најбољих и најзначајнијих пјевача. Изразито оскудна сазнања о Тешану Подруговићу и Филипу Вишњићу у највећој мјери дугујемо Вуку Стефановићу Карацићу из чега произлази и став Радмиле Пешић (1984: 5–6):

Вука Стеф. Карацића ако схватимо као зачетника књижевно-историјских и теоријских проучавања српско-хрватске народне књижевности, па и шире, у оквиру европских студија, што он неоспорно и јесте, онда ћемо већ у првим деценијама прошлог столећа сагледати гранитне темеље за изворно проучавање улоге певача у усменом пењштву, њихова удела у уметничком поступку грађења песме, једном речи, функције и односа појединца према колективу и колективном стваралаштву. Вукова, једноставним, јасним реченицама изнета драгоценна сазнања из живота средине одакле је потекао, постала су честим навођењем веома позната, али су и дуго остала у суштини несагледана.

* sasa.knezevic@ffuis.edu.ba

Како је бављење суштином исконски покретач сваког научног истраживања у овом раду ћемо покушати, користећи оно мало података о нашим пјевачима, разоткрити сличности и разлике у приказивању Турака у њиховим пјесмама.

Иако су Подруговић и Вишњић, можда би их боље било именовати Тешан и Филип јер ово и нису њихова презимена, и по биографији и по пјевању у суштини антиподи, њихове се судбине и опуси преплићу. Понајприје чињеницом да их обојицу Вук среће током своје прве акције на сакупљању народних умотворина у Карловцима и Шишатовцу прољећа 1815. године, али им се и ту путеви мимоилазе, јер је Вишњића Караџић „добавио” након што га „Подруговић остави”. Подруговић је учесник Устанка, један од ратника револуције коју ће опјевати Филип Вишњић, из Буне ће ратник изаћи у „највећем сиромаштву” (Караџић 1986: 394), дочим пјевач рата „чисто се био погосподио” (Караџић 1986: 396). Док, према Љубомиру Зуковићу (2018: 21) „Вишњићеве песме о Првом српском устанку, осим несумњиве уметничке вредности, поседују и изузетан документациони значај”, у Подруговићевим пјесмама имплицитно препознајемо дух устаничког времена, јер је он, према Владану Недићу (1984: 30) у стварање својих јунака уносио „сву своју душу”. Ову констатацију Недић (1984: 31) изриче тумачећи лик Тешановог бесмртног Бошка Југовића, у коме се по њему преплићу традиција, историја: „Не би онда било немогуће да је наш певач довршавао слику косовског јунака сећајући се устаничких барјактара са дринског ратишта”, и лични усуд: „Бошка Југовића нико није могао задржати да не оде на Косово. Године 1815, када је избио други устанак, Подруговића нико није могао задржати у Срему. Он је похитао Србији да би стихове о Бошку Југовићу, тек речене Вуку, одмах потврдио и крвљу”, чиме Недић објашњава Вукових *сто шилџака* који су се увукли под Тешанову кожу на вијест о новој буни.

Вуковски редослијед пјевача потврдио је Владан Недић (1984: 42) судовима: „Најдаровитији Вуков певач био је Тешан Подруговић”, и: „Од Вукових певача најпознатији је Филип Вишњић” (1984: 44). Опште је мјесто да је Вишњић, у најмању руку, „пјевач – спјевач” како га је именовао Љубомир Зуковић (1991: 53), мање или више пјесник, један од родоначелника пјесника епских пјесама из друге половине 19. вијека до данашњих дана, а да је Подруговић, „Певач кога је Вук највише ценио”, свакако најзначајнији *певач који прича*, „врстан интерпретатор, али и импровизатор” (Матицки 1980: 177), или „врхунски везани импровизатор” (Митић 2017: 104), па се моћ његових стихова и те како „осетила у *такозваном новом певању*, до кога је дошло након појаве штампаних збирки, у првом реду Вукових [...] Одјек Подруговићевих песама најјачи је, међутим, у збирци Матице хрватске: скоро целе његове текстове, нарочито оне о Марку Краљевићу, певачи су знали напамет” (Недић 1984: 40).

Све ово потврђује њихов утицај на потоње епске пјеваче и епско пјевање код Срба, очито и других, и њихову кључну улогу у том корпусу. Управо стога они и јесу раздјелница на којој се могу сагледавати специфични феномени српске народне епике какав је и овај. Турски јунаци се у српској народној епској поезији природом ствари приказују као негативци и на себе

примају хтоничне црте (в. Питулић 2018). Ипак, упркос формулативности народне епике, слика о Другоме није једнообразна и може представљати један од елемената специфичности корпуса појединих пјевача. Отуда је неминовно користити имаголошки приступ у овом истраживању, јер према Јасмини Ахметагић (2018: 16):

У средишту имаголошке пажње јесте нарација о Другом, усвојена у одређеном времену и на одређеном простору. Приче које себи причамо о другима променљиве су, условљене емпиријском реалношћу, културним приликама, идеологијом, па је централни задатак имагологије истраживање тих слика, услова њиховог настанка, прилика у којима оне постају могуће, њихове рецепције и утицаја.

С обзиром на чињеницу да је гуслар као „култна фигура наше народне саборности”, уједно и „изразито етноцентрично биће које непрестано утврђује епски публикум којем и намењује своје песме” (Негришорац 2019: 123), јасно је да је слика другог у његовим пјесмама саображена са сликом коју посједују његови реципијенти, а која је посредно створена и кроз неке пјесме које су раније чули. Отуда се сасвим прикладном може сматрати теза Јасмине Ахметагић (2018: 16–17)

Ако је предмет имагологије сужен на слику друге нације, грађа на којој почивају имаголошка истраживања то никада није: полазећи од конкретног, у своју анализу укључују корпус текстова одређеног аутора, али на подлози оних који, у времену његовог стварања, фигурирају у културном животу, како би утврдили разлог постојања стереотипних слика о другој нацији, проучили реторичко-прагматички потенцијал стереотипа, односно њихову рецепцију.

Дакле, представа о Турцима коју срећемо у пјесмама Тешана Подруговића и Филипа Вишњића проистекла је из традиционалне слике коју садржи епска пјесма, али и из културног миљеа у коме они пјевају своје пјесме, који је суштински заснован на стереотипима, што се недвосмислено односи и на њихово именовање. Снежана Самарџија (2010: 8) сматра да: „Привидну једноставност обиља ликова из фолклорног фонда подупиरे управо висок степен њихове типизације. Међутим, као и у осталим околностима трајања усмених варијаната, типизираност актера не подразумева тек лако уочавање једне црте или неколико карактеристика, згуснутих у имену”, што добрим пјевачима оставља довољно простора за импровизацију, која јесте највиши стадијум оригиналности у пјевању народне епике, што нас враћа на Елиотову (1963: 57) констатацију:

Једна од чињеница која би могла да избије на светлост дана у току таквог процеса јесте наша тежња да док хвалимо неког песника, подвлачимо оне видове његовог дела у којима он најмање подсећа на било ког другог. У тим видовима или деловима његовог стваралаштва замишљамо да ћемо открити оно што је индивидуална, својствена есенција човека. Са задовољством се задржавамо на ономе по чему се тај песник разликује од својих претходника, а нарочито од својих непосредних претходника; настојимо да пронађемо нешто што се може издвојити да бисмо у том уживали. Међутим, ако приђемо једном песнику без оваквих предрасуда, често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност.

Вук Караџић (1986: 395) је Тешана издвајао по томе што је „песме разумео и осећао, и мислио је, шта говори”, па је природно осмишљавао своје, од раније пјесми познате, јунаке. С обзиром на то да је он *пјевао* туђе пјесме на разумијевању и осјећању се заснива његова оригиналност, а то што је мислио шта говори је размјера његове постике. Сходно томе и именовање јунака је дио његове поетске имагинације, јер: „Име јунака је и у епици вишеслојни знак, који активира одговарајући хоризонт очекивања уз неминовно емотивно ангажовање певача/казивача и слушалаца” (Самарџија 2010: 11). Узевши у обзир тумачење Светозара Кољевића (1998: 296) да „његова личност и судбина објашњавају и његову имагинативну приврженост одређеним темама”, јасно је зашто на примјеру његових пјесама настојимо уочити доживљај Другог у српској народној епици.

Сасвим је логично да се у његовим пјесмама именица *Турци* најчешће понавља у пјесми *Цар Лазар и Царица Милица*:

„Од Турака нешто и остало”¹
 „Још разгони Турке на буљук”
 „Бено много Турци изгинули”
 „И Турака дванаест хиљада”.

У истој пјесми се среће и у облику присвојног придјева *турски* у примјерима:

„Изломљена и Турска и Српска,
 Али више Српска, него Турска”
 „Милош згуби Турског цар Мурата”.

Етник *Турци* у овим примјерима је у форми етнонима² и као такав нема никакво додатно стилогено значење. У том облику се много чешће јавља у пјесмама Филипа Вишњића, а стилско маркирање му најчешће омогућавају атрибуту који се дају уз њега: „Турци изјелице”, „Турке зулумћаре” (*Почетак буне против дахија*), „бијесни Турци” (*Бој на Лозници, Свети саво и Хасан паша*), „Ту су Турци мудри и паметни” (*Бој на Лозници*). Много значајније је што се код Вишњића појам *Турци* додатно прецизира различитим *демонимима*³ за што нам је примјер стих из пјесме *Почетак буне против дахија* „То гледају Турци Бијограци”. Потврду Кољевићевог (1998: 294) исказа „Вишњић је епски пјесник *par excellence*” у поетизацији етника проналазимо у пјесми *Бој на Лозници*. Али-паша се над *Кураном* заклиње да ће повратити Лозницу „моју ђедовину” и за остварење тог плана сакупља војску са лијеве стране Дрине и у њу позива:

¹ Сви цитати из пјесама дати су према издањима *Сабрана дела Вука Караџића*, Београд: Просвета.

² *Етноним* – лингвистички појам којим се означава посебна група властитих именица, које служе као називи за припаднике етничких група, на свим степенима етничке стратификације, од припадника етничких народа, односно етничких нација, до припадника етничких племена и племенских савеза (<https://kartaslov.ru>).

³ *Демоним* – је именица којом се означава становништво одређеног места или области, а изводи се из имена тог места, односно области (<https://kartaslov.ru>).

„Херцеговце соколове Турке,
Мостаране до мора јунаке;
Па ћу звати многе капетане,
Крајишнике љуте убојице”.

У овим примјерима појмови Херцеговци, Мостарани и Крајишници, а сви су обједињени етнонимом *Турци*, представљају демониме, јер означавају муслиманске војнике из ових крајева или града. Градација врхунац достиже у стиховима:

„Седму посла ев’ књигу клетвену
На Бошњаке Турке Мусломане,
На мечете и на све џамије,
На све хоце и на мујезине”.

Видимо да у другом стиху појам Бошњаке нема исту функцију као претходни демоними, па га стога и сам Вишњић додатно образлаже при чему он прелази у форму *политонима*⁴. У визији и исказу Вишњићевих турских великаша њихова земља је „Босна славна”, али је она и пјевачева постојбина, па стога и не чуди што у пјесми о „земљи и слободи” (в. Килибарда 1976: 80) *Лазар Мутан* и *Арапин* апострофира да Вождовој ослобођеној Србији највећа опасност пријети „Од Турака, проклетих Бошњака?”.

Препознавање термина *Бошњаци* као политонима омогућава нам да друкчије сагледамо однос између зараћених страна на микроплану и зашто, поред Луке Лазаревића и Чупића, баш на помен прекодринца Зеке Буљубаше Вишњић истиче „Њих се боје сви Турци Бошњаци”. Они су разбраћа, а код Вишњића је доминантна веза међу ратницима братска за што најбољи примјер срећемо у пјесми *Бој на Салашу*:

„Ах, мој брате, Јанко и Вујица,
тешко су ми Турци додијали,
јер сам, браћо, на крајини љутој,
украј Дрине, украј воде хладне”
„Браћо моја, Вујица и Јанко”
„Ил’ ви пошли ил’ не пошли, браћо”
„Браћо моја, Вујица и Јанко,
И ви браћо, дв’је стотине Срба”
„Само, браћо, држ’те се јуначки,
Немојте се, браћо, препанути!”
„Да сви, браћо, Бога поменемо”
„Јоште, браћо, да вам ријеч кажем”.

⁴ Политоним је именица која служи за означавање појединача или група по основу њихове званичне припадности неком политичко-територијалном ентитету, на пример по основу држављанства или пребивалишта. Политоним се изводи из имена политичко-територијалног ентитета, на пример из имена државе или неке друге политичко-административне јединице (<https://kartaslov.ru>).

И пјесми *Бој на Лозници* Богићевић Анто на шанцу војнике храбри ријечима „О Србини, не бојте се, браћо!”, Лука Лазаревић у логору своју ријеч започиње стиховима „Чујете ли, Српске поглавице! / И ви браћо, мали и велики!”, наставља са лазаревском клетвом којој је пролог стих „Дете, браћо, да се не издамо”, а цијело обраћање војсци поентира са „Дете, браћо, да се не издамо”. Да је то манир који Вишњић додјељује свим војводама, потврђује и Милошев узвик „Не бојте се, Србљи, браћо драга!”.

Отуда се сасвим природно чини што пјесму посвећену скоро светачком јунаштву Ивана Кнежевића Филип Вишњић започиње стиховима:

„Војску купи Кулин капетане
Крајишнике Турке невјернике,
Који драгог Бога не познају,
Не имају ни вјере ни душе;
Војску води на богату Мачву”.

Овдје су Други, дакле Турци, прије свега Наши, тј. Крајишници, самим тиме много више Други од самих Турака, јер су разбраћа, отпадници – јер „драгог Бога не познају”, изроди – који „Не имају ни вјере ни душе”, па тек на крају непријатељски војници који нападају „богату Мачву”. Сва ова именована представљају јасне стилске поступке који *последњег аеда Европе* чине пјеснотворцем чије стваралаштво превазилази границе пукe импровизације и појашњава зашто је баш он „синоним народног песника – збирно име знаних и незнаних твораца српског народног епоса” (Бећковић 2019: 11).

Тешан Подруговић, који је, бар у вуковим збиркама, отемељио не само циклус пјесама о Марку Краљевићу, него у доброј мјери и циклусе хајдучких и ускочких пјесама, и сам је начелно био свјестан да Други није толико далеко и да је та граница веома флуидна. Ипак ће стих „турски клањам, српски Бога молим” испјевати Вишњићев хајдук Ђорђе Чурчија. Устаничке пјесме, географски везане за западну Србију и границу с Босном неминовно намећу *домаће* муслимане као главне непријатеље српске војске и отуда у пјесми *Боја на Салашу* наилазимо на стихове:

„Потурицо, Мехмед-капетане,
обазри се да се погледамо,
да видимо чија је сад Мачва:
ил’ је твоја ил’ ће бити моја,
чија ли је од старине била!”

Вербални дио двобоја, саткан од најтежих увреда Филип Вишњић је довео до савршенства у пјесми *Бајо Пивљанин и бег Љубовић* (в. Кнежевић 2018), а у том духу је дат и овај Чупићев исказ. Облик *потурица*⁵ у српској се поезији везује за Његошев *Горски вијенац*, али је извијесно био фреквентан у устаничкој Србији, а поготово у Босни Вишњићевог времена. Ипак, у ње-

⁵ Док рјечници српског језика овај појам дефинишу „човјек који је прешао на ислам”, у *Школском рјечнику босанског језика* Цевада Јахића (1999: 444) поред ове проналазимо још двије детерминације „прост човјек” и „човјек из народа”.

говим стиховима га срећемо само на овом мјесту, са врло јасном функцијом у датом контексту.

Међу Вишњићевим стиховима ћемо, само на два мјеста пронаћи термин *Туре*, „Стани, Туре, нијеси утекло!” у пјесми *Бој на Мишару*, а и то није изречено у боју, него у Босуту гдје након боја одлазе Цинцар Јанко и Лазар Мутап у потрази за Оштроч капетаном и у стиху „Викну паша Туре Дилавера” у пјесми *Свети Саво и Хасан-паша*, коју Вишњић није сам испјевао. Исти појам изведен из етнонима Турчин, који се може подвести под лингвистички термин *пејоративни деминутив*⁶ код Тешана Подруговића је најфреквентији облик у именовану јунака из ове етничке групе. Врло је јасно да, чак и ако је до њега дошло у том облику, овакво именовање има јасну функцију и користи се у примјерима када то Турчин и *заслужује*, као што је случај и са Дилавером. Отуда је овакво именовање редовно у пјесми *Марко Краљевић познаје очину сабљу* у којој Мустаф-ага чини велики гријех:

„Оде Туре на воду Марицу”
 „Пита Марко Туре Мустаф-агу”
 „Вели њему Туре Мустаф-ага”
 „За што, Туре, да од Бога нађеш!”
 „Вели њему Туре Мустаф-ага”

Исто именовање проналазимо и у другим Подруговићевим пјесмама, нпр. *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* „Што гођ Туре пјано говорило” или *Марко Краљевић и Бемо Брђанин* „Хоће њега Туре погубити”.

С друге стране управо у поменутој пјесми проналазимо један од прегршт примјера како Тешан Подруговић у својим пјесмама Туркиње опјевава у потпуно друкчијем обрасцу. У стиховима: „Купује га Туркиња ђевојка, / Даје за ња два товара блага”, Подруговић показује да Туркиња у овој, као и у неким другим пјесмама не припада Другим, или бар стереотипној слици Другог, него је активно на страни српских јунака. Такав примјер срећемо у пјесми *Женидба Стојана Јанковића*, у којој се, типично подруговићевски тај однос оваплоћује завршним стиховима:

„И одведе Туркињу ђевојку,
 Покрсти је и вјенча је за се
 Па је љуби, кадгођ се пробуди”.

У пјесми *Ришњанин хаџија и Лимун трговац* „Туркиња ђевојка” невинно страда у сукобу Турака и хајдука гдје се Подруговић приближава Вишњићевом хуманистичком поимању жене, превасходно мајке, експлицираном у стиховима пјесме *Станић Станојло*:

„Веће, Станко, иди Бијељини,
 Те с’ састани с Омеровом мајком,

⁶ *Деминутивно-презирни* адј. (г. уменьшительно-пренебрежительно) – 1. Који умањује или деминутивни с погрдном или пејоративном обојеношћу (Симеон 1969: 221).

Једна другој јаде изјадите,
Како којој јесте без срдашца.”

С правом се можемо запитати „да ли је ово тужбалица покајника или осветника” (Кнежевић 2012: 140), односно да ли је Вишњићева визија Другог понекад тек поглед у сопствени одраз у огледалу из којег је, према Љубомиру Симовићу (1982: 19) израсла једна од најсвјетлијих традиција српске ауторске поезије „то поштовање непријатеља, и саосећање с њим, наћи ћемо касније у песмама Војислава Илића, Шантића и Бојића”. Уосталом, упркос свему, Вишњићева љуба Кулин-капетана постаје трагична јунакиња управо у оном „сремачком додатку” пјесме *Бој на Мишару* и отуда не изненађује посљедњи стих у коме „прче од жалости”, не за својим мужем и недосањаним плијеном, него за цвијетом муслиманске војске чије је страдање побројано у другом извјештају гавранова, који она сама наговјештава када „цикну како љута гуја”.

Полемишући о функцији епске традиције у заједници Смиљана Ђорђевић Белић (2010: 148) констатује: „Глас певача вишеструко је присутан у свету песме, а детектује се као повремено иступање из ’епске објективности’, остварујући се кроз (ауторске) коментаре на различитим нивоима текста”. Ми смо у овом раду управо на једном нивоу покушали показати како различитим именовањем припадника противничке стране два најбоља Вукава пјевача јасно детерминишу властити став према њима. Уочивши да је управо импровизација главно дистинктивно обиљежје које Подруговића чини изузетним, научници су континуирано потврђивали Недићево полазно становиште. Имајући у виду да је још Станислав Винавер (1975: 311) утврдио како: „Величина Филипа Вишњића, знатним делом, следује из те импровизације”, очигледно долазимо до закључка да се на том нивоу граде најважније стилске особености поетског дискурса оба пјевача, а што потврђује и став Бошка Сувајића да (2010: 90): „Традиција настаје у заједничарству појединца с колективом, епохом, друштвеним регулама и језиком који је пресудно одређују”. На тим принципима почивају и ставови према Другом Тешана Подруговића и Филипа Вишњића као најзначајнијих репрезентата централне матице те традиције.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахметагић 2018: J. Ahmetagić, Теоријско-методолошке претпоставке имагологије и пјено преобликовање, Приштина, Лепосавић: *Баштина*, св. 44, 2018, 13–24.
- Бећковић 2019: М. Бећковић, Весник промене и песник новине, у: *Вишњићу у част*, Бијељина: СПКД Просвјета, 11–14.
- Винавер 1975: С. Винавер, *Критички радови Станислава Винавера*, пр. П. Зорић, Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.

- Ђорђевић Белић 2010: С. Ђорђевић Белић, Фигура певача/гуслара: кодирање текста социјалне улоге, у: С. Самарција (ур.), *Ликови усмене књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 147–204.
- Зуковић 1991: Љ. Зуковић, *Српска и хрватска народна епика*, Сарајево: Свјетлост.
- Зуковић 2018: Љ. Зуковић, Јубилеј Филипа Вишњића, у: *Филип Вишњић – зборник*, Вишеград: Андрићев институт, 37–61.
- Елиот 1963: Т. S. Eliot, *Књижевни погледи*, Београд: Prosveta.
- Јахић 1999: Dž. Jahić, *Školski rječnik bosanskog jezika*, Sarajevo: Ljiljan.
- Караџић 1988: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме, књ. 2*, Београд: Просвета.
- Караџић 1986: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме, књ. 3*, Београд: Просвета.
- Караџић 1986: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме, књ. 4*, Београд: Просвета.
- Килибарда 1976: Н. Килибарда, *Легенда и поезија*, Београд: Рад.
- Кнежевић 2012: С. Кнежевић, *Вишњићев пјеснички споменик револуцији*, Пале: Просвјета.
- Кнежевић 2018: С. Кнежевић, Вишњићеве пјесме о двобојима, у: *Филип Вишњић – зборник*, Вишеград: Андрићев институт, 129–144.
- Кољевић 1998: С. Кољевић, *Постање епа*, Нови Сад: Матица српска.
- Матицки 1980: М. Матицки, Певачи, казивачи – песници, *Књижевност и језик*, год. XXVII, бр. 2, 169–181.
- Митић 2017: К. Митић, Женидба Ајдука Трсколома, у: Д. Перовић (ур.), *200 година сусрета Тешана и Вука*, Гацко: Просвјета, 87–106.
- Негришорац 2019: В. Негришорац, Вишњићев говор из архајских дубина, у: *Вишњићу у част*, Бијељина: СПКД Просвјета, 119–128.
- Недић 1984: В. Недић, *Вукови певачи*, Београд: Рад.
- Пешић 1984: Р. Пешић, Владан Недић о Вуковим певачима, у: *Вукови певачи*, Београд: Рад.
- Питулић 2018: В. Питулић, Митолошки слој у песми Филипа Вишњића „Почетак буне против дахија”, у: *Филип Вишњић – зборник*, Вишеград: Андрићев институт, 49–62.
- Самарција 2010: С. Самарција, Усмени жанр и јунак у семантичкој активности, у: С. Самарција (ур.), *Ликови усмене књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 7–28.
- Симовић 1982: Љ. Симовић, *Дупло дно*, Београд: Просвета.
- Симон 1969: R. Simon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva I*, Zagreb: Matica hrvatska. <https://kartaslov.ru>. 21. 10. 2020.
- Сувајџић 2010: Б. Сувајџић, *Певач и традиција*, Београд: Завод за уџбенике.

Saša D. Knežević

TÜRKISCHE HELDEN IN DEN LIEDERN VON TEŠAN PODRUGOVIĆ UND FILIP VIŠNJIĆ

Zusammenfassung

Eine breite Palette türkischer Helden ist im poetischen Korpus der zwei wichtigsten und besten Vuks Sänger vertreten. Die meisten von ihnen sind eigentlich bosnische oder herzegowinische Muslime, was die Haltung des Sängers ihnen gegenüber stark beeinflusst. Mit der auf Imagologie basierenden vergleichenden Studie, haben wir versucht, die Haltung unserer Sänger gegenüber dem Anderen anhand der Art und Weise der Benennung der türkischen Helden zu interpretieren. In diesem Artikel haben wir versucht, auf einer Ebene zu zeigen, wie die beiden besten Vuks Sänger durch unterschiedliche Benennung der Anhänger der gegnerischen Seite ihre eigene Einstellung zu ihnen klar determinieren. Durch Bemerkung, dass Improvisation das Hauptmerkmal von Podrugović ist, haben die Wissenschaftler Nedićs Position kontinuierlich bestätigt. Die Haltung von Tešan Podrugović und Filip Višnjić als die wichtigsten Vertreter des zentralen Stroms dieser Tradition gegenüber dem Anderen basiert auf diesen Prinzipien.

Горан П. КОРУНОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 5. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ВЕСЕЛА ПЕСНИЧКА „НАУКА”: КОМПАРАТИВНИ ПРИСТУП ПЕСМАМА У ВЕЗАНОМ СТИХУ БОРИСЛАВА РАДОВИЋА И ИВАНА СЛАМНИГА

У раду се компаративно анализирају песме у везаном стиху српског песника Борислава Радовића и хрватског аутора Ивана Сламнига, публиковане током 70-их и 80-их година XX века. У фокусу анализе је употреба иронијских поступака при тематизовању метафизичких мотива и питања песничког стваралаштва, у појединим случајевима уз интертекстуалне везе са барокном дубровачком књижевношћу (Сламниг), или у оквирима рефлексије о природи мита или савремених медија (Радовић). Указује се на специфичност уведене ироније, тј. на остваривање значења као иронизованих и истовремено лишених ироније. На крају, значај сугерисаних поступака се сагледава у епохалном контексту, као пример модернистичког третмана метафизичких и стваралачких питања у време успона постмодерних поетика.

Кључне речи: Борислав Радовић, Иван Сламниг, везани стих, иронија, метафизика, модернизам, полиперспективизам.

Борислав Радовић (1935–2018) и Иван Сламниг (1930–2001) су аутори чије су песме, посебно током 70-их и 80-их година прошлог века, биле репрезентативне за многе моделе високомодернистичког песничког изражавања. Дистинкције између ова два важна песника српске, односно хрватске књижевности, наравно, постоје: стваралачки почеци Борислава Радовића су, за разлику од раних радова Ивана Сламнига, повезани са надреалистичким песничким наслеђем; с друге стране, много је оправданије говорити да елементи постмодернистичке поетике постоје у песмама хрватског аутора, поготово у оним публикованим током девете и десете деценије XX века.

И када је реч о песничким текстовима који Радовића и Сламнига смештају у исто, високомодернистичко поетичко поље, јасно је да међу њима постоје приметне разлике.¹ Ипак, песме у везаном стиху су поље стваралаштва

* g.korunovic@gmail.com

¹ Зрели песнички израз српског аутора подразумева укрштање низа поступака, са различитим степеном присуства сваког од њих у зависности од песме: најпре, дескриптивне деони-

које приближава Радовића и Сламнига. Компаративним читањем таквих њихових остварења – публикованих током 70-их и 80-их година, дакле, у зрелим етапама стваралаштва – могуће је уочити да оба аутора (често хуморно-иронијски) приступају метафизичким и стваралачким питањима. Шта их додатно зближава, а шта разликује у таквим оквирима песничког израза?²

Лирске студије у тамном и весела осветљења

Песме Борислава Радовића у везаном стиху неретко подразумевају дескриптивну деоницу формирану на параболичним основама. Саставни чинилац такве песничке конструкције често је модернистички и у основи иронијски поступак – транспонованье тривијалних детаља свакодневице у песнички релевантан и смисаоно прегнантан резултат. Управо на такав начин је устројена песма „Студија у тамном”,³ у којој извесни „господин”, сав „нов као космички анатом”, бива усредсређен на мрљу „на дамасту бељем од снега”, која, иако за друге ирелевантна, њега „уводи у мрак првог реда”. То што лирски јунак по њој тражи обресе „мрља наврлих из подсвести”, не

це које добијају параболичне обресе; затим, у различитој мери, од текста до текста, присутна елиптичност у изразу, ускраћивање информација о назначеној лирској ситуацији; алузивно-депатетизовани израз уместо повишено експлицитног и исповедног говора; ретко када наглашено, али ипак присутно уткивање интертекстуалне мреже; симболички потенцијал уведених мотива уз митско-архетипску потку певања. С друге стране, Сламниг изразитије посеже за иронично позиционираним лирским Ја, неретко самоироничним, склоним духовитим обртима у исказивању и дискретно демистификаторским односом према различитим облицима идеолошког мишљења, као и према широком спектру стереотипа који могу генерисати живот свакодневице, третирајући спорадично и саму (интер)текстуалност на начин који антиципира пост-модерно поимање књижевности.

² За поље анализе одбране су зреле фазе стваралаштва оба аутора јер се поклапају са временом када је и у српској и у хрватској књижевности интензиван сусрет модернистичких и постмодернистичких/неоавангардних поетика, те се Радовићеве и Сламнигове песме у везаном стиху испостављају као специфичан одраз те динамике. Њихове песме везаног стиха неретко реализују један могући вид модернистичке ироније, условљене управо увођењем риме, спорадично рефлектујући – посебно у случају Сламнигове поетике – епохално симптоматични, текстоцентрични поетички заокрет, с евидентним померањима ка постмодернизму. Осим тога, ране Радовићеве песме у којима се препознаје рима немају много додира са Сламниговом раном поетиком, будући да на почетку стваралачког пута у песмама српског аутора „рима је везана за озбиљну, емоционално обележену садржину, у којој нема отклана ни од света песме ни од света уопште“ (Јовић 2018: 61), што нема много сродног са Сламниговим почецима у којима је било и егзистенцијалистичких и иронично-субверзивних тонова.

³ Овде наводимо текст читаве песме: „На крају, кад већ коњак служе / сваком по жељи, ништа мање, / и дамама доносе руже / и капуте пред затварање, // господин, нагнут над открићем / на први поглед сасвим просте / мрље што, изазвана пићем / сличним кафи, на друге госте // не оставља, прилично бледа, / дубљи утисак, а што њега / уводи у мрак првог реда / на дамасту беља од снега, // радознао шта све та мрља / у сувом стању узгред значи, / уместо даље да чаврља / за столом, опседнут, превлачи // јагодицом великог прста / по њој, жмирећи, док не смести / у њен обрис рој разних врста / мрља наврлих из подсвести // и не поверује у датом / тренутку да у ресторану / нов као космички анатом, // проучава, као на длану, // тамни зев рупе која зјапи / за звездаријом, где је вољом / случаја настала од капи / пале при гатању са шољом, / ко зна када, и која гута / хладни оброк, еон по еон, / а њега пушта још да лута / рубом њене усмине, где он, // отискујући се у доба / мркла чак и за митографа, / склапа очи, као да проба / мешавину најбољих кафа!” (Радовић 1994: 83–84).

значи да се параболнична основа песме изразитије развија у смеру предочавања интроспекције и саморазумевања као недовршених интерпретативних процеса, тесно условљених унутрашњим (не)свесним „лабиринтима” самог тумача. Уместо поринутости у микрокосмос, параболнична путања песме заправо сугерише специфичну визију макрокосмоса, чији саставни део је субјект проучавања „анатомије” универзума, прожет искуством сусрета са непрозирним космичким тајнама.

Песма стога поседује посебну космогонијско-метафизичку димензију, будући да се сугерише настанак самог универзума, наизглед без ослањања на религијску представу о Створитељу.⁴ Ипак, претпоставља се одређена природа самог почетка универзума – он настаје „вољом случаја” – при чему је тај настанак, метафорично казано, реализован при „гатању са шољом”, у време које чак ни „космички анатом”, наизглед рационални субјект перцепције свемира, онај ко се бави његовом анатомијом/структуром/поретком, не може прецизно да одреди („ко зна када”).

Испоставља се да је у Радовићевој лирској визији почетка универзума уведено низ метафоричних назнака покретача тог почетка – тј. самог *случаја* – али на начин који деперсонализованом поводу дају персонализоване обресе (воља, гатање).⁵ Уочавамо да само поверење у те метафоре при опису настанка мрље/универзума, може представљати или одраз становишта похрањених у дистанцираном лирском Над-Ја, или траг језика и перспективе самог лирског јунака/„анатома”, провизорног фокализатора. У оба случаја персонификација пра-почетка још увек чува реторику метафизичког и/или религијског поимање света; отуд је у песми на делу специфичан сусрет воље лирског јунака/„анатома” за интерпретацијом мрље/универзума и одјека метафизичког/религијског наслеђа. Јер, самој „вољи случаја” претходи извесно „гатање” инстанце која је постојала пре универзума, али која није са конкретизованим циљем створила свемир, већ је и сама морала посегнути за „гатањем”, за својеврсним опробавањем среће и „воље случаја”. У свему томе је видљив одјек идеје да постоји сила која је, у космогонијско-метафизичком поретку Радовићеве песме, надређена божанству које „гата” и нема потпуно контролу над стварањем свемира.⁶

⁴ „Гамни зев рупе која зјапи / за звездаријом, где је вољом / случаја настала од капи / пале при гатању са шољом, / ко зна када” (Радовић 1994: 83).

⁵ Да би се јасније указале семантичке опције које из тога произлазе, неопходно је скренути пажњу и на то да у песми изостаје лирско Ја. Другим речима, уколико приметимо да је изостављен читав низ фактора који би нам помогли да препознамо лирски субјект (попут исказивања у првом лицу и деиктичких одредница које би такву инстанцу профилисале), и уколико се узме у обзир да смислу песме не би значајно допринела опција по којој исказна инстанца о себи говори у другом лицу (рекли бисмо и да такав поступак у овом случају није ни естетски ефектан), онда је најизвесније да је у песми реализован случај лирског Над-Ја, повученог из поља повишено субјективизованог говора и сведеног на посматрачко-дескриптивну функцију (Ужаревић 1987: 1177–1187). Таква инстанца, ипак, на самом крају песме продукује исказ са екскламацијом, што даје за право, уколико се провизорно ослоњемо на потенцијале нараторског тумачења песничких текстова (в. Хин, Шенерт 2005: 1–13), да препознамо афицирање лирско Над-Ја стањем/осећањем уведеног лирског јунака, „господина” који тумачи мрљу.

⁶ Не би требало занемарити још једну компоненту параболничне слике – мрља је на дамасту „бељем од снега”, те тако наглашена боја може симболички да упућује на онтолошки квалитет

Та надређена сила у овом случају није нпр. ананке, будући да је реч о модернијој интерпретацији пра-почетка: увођењем *случаја* као круцијалног мотива Радовићева песма делимично евоцира немогућност мишљења саме природе случаја (отуд случај мора да буде персонификован и да има *вољу*, тј. мора му се придати антропоморфна нијанса да би се његова непојамна природа, ситуирана у пра-почетку, могла језички симболизовати). Конфигурацијом лирског јунака евоцирано је заправо ограничење његове интерпретације мрље/универзума и делимично прихватање идеје да „више не стојимо иза варијанте начела довољног разлога, према којој постоји нужан разлог зашто је све онако како јест, а не другачије, већ иза апсолутне истине *начела безразлога*. Нема разлога да ишта буде или да остане онако како јест, све мора без разлога моћи не бити и/или моћи бити другачије него што јест” (Мејасу 2016: 90). Другим речима, самом језику лирског јунака (уколико га прихватимо за провизорног фокализатора), или, с друге стране, перспективи лирског Над-Ја, недостаје одређена симболичка моћ која би уобличио наслућено порекло универзума по *начелу безразлога*.⁷

Везани стих хуморно-ироничних рима (открићем-пићем, вољом-шољом, митографа-кафа) и контекстуализација лирске ситуације амбијентом ресторана – скопчани са мотивима који недвосмислено упућују на космогонијско-метафизички обзор – као последицу имају то да Радовићеву песму истовремено можемо читати и као иронизацију филозофског мишљења „великих тема”, али и као њихову модернистичко-скептичну реafirмацију. Типично иронично осциловање између два значења овде је подржано доследним паралелизмом мотивских нити (настанак мрље/настанак свемира), тј. мотиви из тривијалне свакодневице нису само у служби поменутог модернистичког поступка „снижавања” уведене „велике теме”, већ и ради поступног откривања посебног својства феномена који је у фокусу – мишљења крајњих питања. У „Студији у тамном” се заправо открива задовољство у том процесу мишљења и интерпретације, ужитак који читавај лирској ситуацији даје ауру особене „веселе озбиљности”.

контекста у којем се, вољом случаја, објављује мрља/свемир. Као да дискретно остаје могућност да, „иза” снаге случаја и божанства које гата, постоји онтолошка подлога која уведеном атрибуцијом буди позитивне конотације (симболика белог), истовремено се сама указујући као резултат неког рада/ткања, као артефакт (дамаст). Чини се да су, ипак, у значењима Радовићеве песме, остављене и тихе семантичке опције које подразумевају Творца (дамаста).

⁷ Интерпретатор мрље/универзума је специфичан и по ужитку при тумачењу, његов повратак „у доба / мркла чак и за митографа” се, препознатљивим модернистичко-иронијским поступком „снижавања” патоса „великих тема”, овде потпомогнутим важном улогом риме (митографа-кафа), пореди са наизглед тривијалним задовољством испијања кафе („Склапа очи, као да проба / мешавину најбољих кафа!” (Радовић 1994: 84). То немисливо доба пре мита је, у параболничној слици, дато као пра-време када „тамни зев рупе (...) зјапи / за звездаријом” (Радовић 1994: 83); управо покушај поимања тог понорног момента, тог тамног зева, прожет је *еросом* („Лута / рубом њене усмине” (Радовић 1994: 84). У песми се заправо међусобно прожимају модерни осећај понора, лишен метафизичког изабављења, и још од Платона важна повезаност мудрости и ероса (Платон 1979: 73–74). Сам лирски јунак стога провизорно поседује хабитус филозофа, покретног радозналости која се, из модерне перспективе, може препознати као „*понорно чуђење*” (Финк 1984: 12; истакао Г. К.), а која је у „Студији у тамном” неодојива од ужитка/ероса.

Иронија је евидентна и у песми „Pas de trois”,⁸ у којој специфични вид балетске игре (у троје), назначен у наслову, заправо описује сцену у којој двојица болничара („двојица, бело одевена”) одводе жену „у црном” („одвлаче / до белих кола”), будући да јој је вероватно „ум помрачен”. Краткотрајно је и у овој песми уважена перспектива лирског јунака, односно јунакиње („да је напросто вознесена”), с тим што су религијско-метафизичке конотације овде дате нешто стишаније него у „Студији у тамном”. Ипак, и у мери у којој постоји, религијско-метафизички аспект зависи од угла тумачења тј. као и у „Студији у тамном”, оно што је перципирано (у претходној песми мрља, овде одвођење лирске јунакиње од људи у белом) – своје значење дугује одређеној перспективи, и њоме је тесно условљено. Лирска јунакиња као провизорни фокализатор условљава ироничне конотације, потпомогнуте управо специфичном римом, односно смисаоним струјањима између римованих речи и стихова: она је „вознесена”, јер је одводе „двојица, бело одевена”, болничари који могу бити анђели у очима пацијенткиње.

Када у „Pas de trois” тачка гледишта очигледније припада дистанцираном лирском Над-Ја, не и лирској јунакињи којој је, претпоставља се, „ум помрачен”, онда лирска ситуација евидентније бива осветљена иронијом која се удаљава од религијско-метафизичког „поља” и тесно зависи од поређења описане трауматичне ситуације са балетом, тј. трауматичан тренутак дисциплиновања „с ума сишавше” не еманира само тегобне асоцијације, већ буди мисао и на елегантну балетску игру. Друго „лице” иронијског обрта је у следећем: називањем помрачења ума балетском игром, заправо се еманира значење по којем нема никакве лепоте у понору губитка разума. Природа трауме се сугерише ироничним приписивањем лепоте тамо где она изостаје.

Не само у претходним песмама, већ и у оним лирским остварењима, видећемо у наставку, која доводе у први план чин песничког стваралаштва, Радовић свет види као *поље интерпретације*, не чинећи привилегованом ни једну позицију која би уписала једнозначан смисао у свет и егзистенцију. Издвојене Радовићеве песме посредно тематизују саму могућност *полиперспективизма*, евоцирајући тиме поглед на свет дискретно произашао из ничеанског наслеђа. Употреба ироније је отуд тесно скопчана са увођењем таквог светоназора, јер је осциловање иронијских значења у Радовићевим песмама сигнал да се описане лирске ситуације не могу разумевати погледом из само једне инстанце. Везани стих и риме омогућавају да таква иронија „оживи” у тексту, будући да поменути песничким средствима долази до продуковања специфичног контекста на који је сам песник рачунао, помињући то у својим аутопоетичким текстовима: рима, наиме, може да подсети „на већ остварене песничке идеје; а наша упућеност у те идеје, мимо самих речи, пружа утисак већ прочитаног. Неки иронијски и пародијски обрти се темеље управо на

⁸ „Возила су заустављена / да улицом за посматраче / пукне брисани простор, сцена / на коју ће да закораче // двојица, бело одевена, / што подсећају на плесаче / или на куваре, и жена / у црном, ситна, која плаче // док јој један грли рамена / а други струк, стегав јаче / кад им се опре, осовљена / на ноге, вешто је одвлаче // до белих кола која с њена / два чувара у белом значе / да је напросто вознесена, / ако јој није ум помрачен” (Радовић 1994: 75).

томе” (Радовић 2001: 77).⁹ Такав контекстуални притисак, неопходан да би се иронија појавила (в. Стојановић 1984), може код рецепијента побудити мисао да је пред текстом већ познатих општих места и тривијалних преокупација, што се, у случају Радовићевих песама везаног стиха, испоставља тек као једна „страна” ироније.

Ни Сламнигове песме метафизичких интенција нису лишене ироније која може да заинтригира тумаче.¹⁰ Довољно је обратити пажњу на прве стихове песме „Ако ли је нешто нешто”,¹¹ на почетку збирке *Дронта*: у њима се у први план доводе метафизичка питања, те се стихови могу разумети као алузија на креационистичку идеју о „Првом покретачу”, али и као далека парафраза Хајдегеровог питања на почетку *Увода у метафизику*.¹² Осим тога, у критици је већ показано да поменуто Сламнигово лирско остварење представља агностичку реплику на Гундулићеву песму „Од Величанстава Божијег”, на апотеозу хришћанске визије настанка света (Фалишевац 2007: 81–82). Иронијско-хуморним отклоном од таквог прототекстуалног полазишта заправо се успоставља не само дијалог хришћанског етоса и скептицизма, већ и барокне поетике и модерног поимања (интер)текстуалности. Употреба сестине и осмерачког стиха чини се да није уведена ради превредновања или пак деструирања традицијских облика лирског изражавања, већ управо са циљем манифестације модерних поетичких могућности, тј. реализације модерне лирске субјективности у оквирима формално-изражајног устројства специфичног за барокну дубровачку поезију. До које мере је персону у поменутој песми заправо регулатив кореспонденције два поетичка и епохална хоризонта, показатељ је курзивно истицање цитираних Гундулићевих стихова, чиме се разоткрива прототекстуално полазиште и нешто виљивијим чини имплицирани полемички приступ.¹³

⁹ На цитиране Радовићеве увиде већ је скретана пажња као на важне сентенце које могу тумачима да приближе песникове песме везаног стиха у зрелој и познијој фази стваралаштва (Јовић 2018: 60–61).

¹⁰ Поједини интерпретатори одређена Сламнигова остварења неоправдано препознају као политички ангажована, иако неретко нема превише основа за то. Пример је интерпретација уводне песме збирке *Дронта*, „Ако ли је нешто нешто”, чији се стихови („Мисао без протумисли / без промјене, без престанка / гдје смо сами себе стисли, / нема вишка, нема мањка; / и у сили свој огњени / и љубовник и љубљени”, Сламниг 1990: 279) препознају као критички опис друштвено-политичког живота у СФРЈ (в. Буљац 2011: 131).

¹¹ „Ако ли је нешто нешто / и онда кад другог нема”, (Сламниг 1990: 279).

¹² „Зашто је уопште оно што бива, а не чак ништа?” (Хајдегер 1976: 19).

¹³ Такво типографско истицање цитата у односу на остатак текста није чест поступак у Сламниговој лирици; то, ипак, не значи да се предложак с којим се успоставља интертекстуална веза увек прикрива – каткад се већ у наслову реферира на поједине ауторе или остварења, као што је случај са песмом „Слага Гундуо о прошастју”. У њој се лирски субјект конципира на сродан начин као у песми „Ако ли је нешто нешто” – он подразумева персону специфичну по универсализацији становишта, по изношењу сопственог искуства као важећег за неименовано Ми („на хипу се бријеме врти, / то нас спасава од смрти”, Сламниг 1990: 310), све то уз модерно преиначење барокне представе пролазности изнете у Гундулићевим *Сузама сина разметнога*. То прате и ритмичко-формални оквир преузет од дубровачког песника и фразеологија особена за простор Дубровника. На Гундулићеве стихове („Што је било, прошло је веће”) лирски субјект Сламниговог остварења пружа представу времена која подразумева „вечно враћање истог” („а дојутег века слика / само овог је прилика”, Сламниг 1990: 310). Детаљна анализа Сламниговог „одговора” на Гундулићеву поему у: Фалишевац 2007: 82–83.

Већ у овим примерима видљиво је да лирско Ја губи на плану психологизације, и постаје дискурзивни резултат компарирања етоса и песничких пракси који су вековима удаљени. Сама песма постаје плод (интер)текстуалне комбинаторике, пролиферације илустративне цитатности, дезавуисања представе о метафизичким дометима песничког стваралаштва; она је одраз песничке самосвести о конвенционалности употребљаваних поступака и, у појединим случајевима, резултат осциловања између пастиша и пародије. Песма постаје, дакле, „простор” козеријског укидања хијерархија поетичко-обликоворних принципа и повлашћености било којег изражајног идиома. Све то је, свакако, давало повода да се Сламнигова поетика препозна делимично као постмодернистичка.

Песма „Релативно наопако” из истоимене збирке пример је како се, задржавањем иронијско-хуморног приступа, остаје у пољу метафизичких питања, али без видљивог оживљавања интертекстуалних веза. Пре је реч о другом, подједнако честом поступку у Сламниговој поезији – о укрштању и међусобно осветљавању метафизичко-егзистенцијалних тема и љубавних мотива, све то из иронијско-хуморне перспективе лирског Ја. Отуд се, у поменутој песми, на идеју о могућој љубавној превари – артикулисану иронијским исказивањем које не даје коначан одговор на то да ли ће до преваре доћи¹⁴ – надовезују питања о крајњој судбини свемира.¹⁵ Уводећи однос Ајнштајна и Милеве Марић као копчу између љубавног и макрокосмичког плана, лирско Ја остварује паралелизам при којем се одлике те две уведене равни међусобно пресликавају. Отуд је изокретање теорије о ширењу свемира једним делом сугестија да у самој љубави има одређеног враћања на почетак, „у једно једино осмишљење / које само из себе никну”. „Осмишљење” које *ниче само из себе* – чин који се, парадоксално, испоставља као самодовољан иако сама реч („осмишљење”) говори да је реч о резултату деловања/мишљења одређеног субјекта – заправо открива да у љубави има нечег непојмљивог, као и у почетку универзума који сам из себе настаје. Говорећи, дакле, о свемиру који, из угла лирског Ја, пулсира у ширењу и поновном повратку у тачку настанка, без интервенције Првог покретача, истовремено се сведочи о томе да је љубав, бадјуовски казано, Догађај који не зависи од воља субјеката који у њему учествују.¹⁶

¹⁴ „Да ли да преварим своју драгу? / Није ми баш воља, / Све су добре, дапаче, одличне, / Ал ни једна није боља” (Сламниг 1990: 433).

¹⁵ „Криво је причао умишљени Einstein, / Није разумио Милеву / Марић (...) // Свемир не експандира / него се стишће у пикњу, / у једно једино осмишљење / које само из себе никну” (Сламниг 1990: 433).

¹⁶ Хуморна интонација – подржана употребом риме на начин који је већ Борислав Радовић одредио као погодан за презентовање наизглед тривијалних тема и идеја – отежава појаву патоса при говору о љубави, истовремено чинећи да тематизовање судбине универзума не добије псеудофилозофичну димензију; с друге стране, хуморна употреба везаног стиха каквом Сламниг прибегава обезбеђује да се ненаметљиво „кријумчаре” идеје о свету без Бога. Све то је добрим делом условљено персоном која преузима маску наивности – поступком који се неретко може срести у Сламниговој лирици. Испод такве „образине” указује се иронични лирски субјект који заправо одбија да буде међу онима који са „патосом озбиљности (...) површно и задовољно” (Ниче 1989: 111) приступају „крајњим питањима”.

О певању које „далеко дуже значи”

И Радовић и Сламниг, извесно је, посежу за темама које упућују на прекорачење емпиријске егзистенције, посматрајући их, начелно казано, кроз једну нихилистичку оптику која омогућава да се „студије у тамном” код српског песника укажу у кључу специфичног полиперспективизма, а код хрватског и у хуморном светлу, преломљене каткад кроз ироничну рефлексiju о љубави. Иронијски хабитус исказивања у везаном стиху је заједнички именитељ поступака за којима ова два песника посежу.

Када су посреди песме које доводе у први план само стваралаштво, вреди најпре скренути пажњу на Радовићеву „Митску причу” која се бави формирањем митских наратива, али која свакако посредно евоцира саме почетке песничког говора, односно „оно доба када су ткачи / митова вукли митске нити” (Радовић 1994: 114). Певање у временима митског мишљења неизоставно подразумева слављење хероја.¹⁷ Постојање „митског рубља” у миту/причи/песми условљено је конкретним разлогом („прича није дубља / али далеко дуже значи”, Радовић 1994: 115).

„Прљаво митско рубље” неизоставно подразумева да сви они, начелно казано, не нужно херојски аспекти формирања ликова, могу да буду приписани управо носиоцима митских наратива. Такве компоненте лика хероја имплицирају две последице: најпре, прича тиме не постаје „дубља”, али, с друге стране, „далеко дуже значи”. „Дубља” прича би свакако подразумевала далекосежна значења која предочавају одређене универзално релевантне аспекте егзистенције; међутим, стиче се утисак да то није довољно да прича „путује” кроз епохе. Траг тривијалности и уношење антихеројских својстава у изградњу херојског лика постаје гарант да ће се прича преносити из генерације у генерацију.

Шта се заправо сугерише Радовићевом песмом? Најпре, универзална и кроз епохе преносива значења не подразумевају нужно идеализацију хероја, чак се сугерише изразитија пријемчивост приче уколико херој поседује особине које припадају нехеројском свету. Универзални аспект митских прича заправо бива употпуњен када се деидеализује антрополошка слика инкорпорирана у причи – прича дуже траје јер сугестивније говори о самој људској природи, о њеним светлим и тамним странама. Отуд рима рубља-дубља одражава посебну песничку инвенцију. „Прљаво митско рубље” заправо „игра” двоструку улогу: његовим приближавањем означитељу „дубља” оспорава се одрживост саме „дубине” приче, али се она истовремено управо тиме чини слојевитијом и ближом искуству оних који приче посредују. Означитељ „рубље” одузима патос „дубини” приче, „помажући” јој заправо да се укаже у новом светлу. Радовић у ствари нуди занимљиву визију мита, посредно и

¹⁷ „Посебно су хвалили претке, / уносећи у митске свеске / подвиге опасне и ретке”, (Радовић 1994: 114), уз специфичан додаток („Унели би (...) нешто прљавог митског рубља”, (Радовић 1994: 114).

књижевног стварања – тек обједињавањем „високог” и „ниског” регистра у репрезентацији јунака остварује се прича која надилази оквире своје епохе.

Друга важна импликација Радовићевог поимања мита може се указати уколико међу „прљавим митским рубљем” препознамо и могућност уношења опсцених детаља у причу. Такви детаљи се не придружују причи „без небеске подршке ни без родољубља”, чиме се у песми дискретно проговара из модерније перспективе сенчене свешћу о политичко-идеолошким аспектима наратива са „прљавим митским рубљем”. Има се заправо на уму да је „полигон ’универзалних истина’ прожет сексуалношћу која је протурјечно уплетена у низове означитеља као њихова унутарња-изванскоост, иманентна немоћ да зауставе свој плес. Дакле, како би симболичке процедуре националне традиције и владајуће идеологије биле учинковите, кроз њихове форме мора проћи необузdana ’опсцена’ материја” (Вуковић 2005: 119). „Полигон универзалних истина” свакако обухвата и митске приче, те опсценост у њиховом ткиву није нужно знак тривијализације, већ може подразумевати иманентно својство оног аспекта наратива који се из модерније перспективе може именовати као политичко-идеолошки.

Својеврсна песничка допуна сугерисаних идеја дата је у песми „Headline News”, у којој наратив о Гилгамешу бива предочен сензационалистички, као вести са насловних страна савремених медија.¹⁸ У таквој параболично-иронијској реинтерпретацији древног епа његов садржај „слободни свет (...) с изузетком / неких редова, посла до нас” (Радовић 1994: 117). Иронија у наведеним редовима је вишеструка: осим што се сугерише да би опсцено-сензационалистички симулакрум савремених медија успео да и далекосежно значајан књижевни наратав преточи у тривијалну вест, скреће се пажња и на то да сам књижевни наратив представља фикционализацију, одређено (пре)обликовање „грађе” из искуства/стварности, уз присуство „прљавог митског рубља”. Одсуство „неких редова” у коначном „резултату”, сходно успостављеној иронији, доноси неколико потенцијалних значења: може бити речи о неопходној редукцији наратива при књижевном уобличењу, али и о чињеници да је знање о књижевностима древних цивилизација засновано на оним књижевним артефактима преживелим кроз време, и самим неретко фрагментарним. Уз то, уколико назначено преношење наратива о Гилгамешу схватимо као посредну сугестију природе медија, губитак „неких редова” упућује на могућност изостанка важних детаља посредоване вести, можда управо оних који би, сачувани, рецепијентима омогућили да саму вест разумеју и доживе на начин другачији од примања њене непотпуне верзије. Изостанак „неких редова” свакако побуђује полиперспективизам (при тумачењу саме вести), сугерисан још у „Студији у тамном”.¹⁹

¹⁸ „Кад Гилгамеша удари мучки / Хумбаба ногом у мошнице, / тргови урски, то јест уручки, / брујаху налик на кошнице // (...) // Кад се Гилгамеш секире лати, / Хумбабин састав да испроба, / уредништво је могло да прати / како освиће ново доба” (Радовић 1994: 117).

¹⁹ Иронијски је третирано и трубадурско стваралаштво, при чему сама иронија одузима патос тематизованом феномену, истовремено не поричући потпуно његову релеванцију. У песми „Провансалске сличице” се отуд формира паралелизам између витешког живота и трубадурског песничког чина („Нешто је нагонило праве / витезове да каткад проспу / више мастила него

Сламниг је, чини се, склонији да својој иронији прида и друштвено-критичку оштрицу. У његовој краткој песми „Литература” сам књижевни позив је контекстуализован друштвеним околностима.²⁰ Формирајући песничко Ја које поседује хабитус емпиријског аутора и (још једном) подразумева маску наивности, Сламниг у први план наизглед ставља проблем стваралачке несигурности и недоумица: када би (лирски субјект) мање био изложен погледима читалачке публике, слободније би приступао самом стваралаштву. Наличје иронијских исказа је јасно – алудира се на идеолошки осетљиву читалачку перспективу која у песничким текстовима може препознати идеолошки неподобна значења. На сродном трагу, у песми „Књижевност и живот”, тема цензуре се козеријски трансформише у алузију на међунационалну напетост.²¹

Од непосредније иронијске тематизације друштвеног статуса песничког стваралаштва за Сламнигову поетику је значајније имплицитно поимање текстуалности. Већ је напоменуто да се неретко његова поетика разумева као гранична према постмодернизму, што се посебно може видети у песми „Некад сам био миш и све”, у којој се превреднује у основи модернистичко поимање текстуалности, самим тим и песничког стваралаштва. Наиме, у песми се малодушно осећање лирског Ја²² пореди са судбином истребљене врсте птице додо, дронте, уз фусноту која у целовитости представља цитат из орнитолошког списка с краја XIX века. Појашњење претходног мотива лирског текста другим текстом, дискурсом који лако напушта научну строгост, производи комичне ефекте и самим ситуирањем у фусноти деструира аутономију лирике као жанра.²³ Реч је, дакле, о облику интертекстуалне игре који изи-

плаве / крви за изабрану госпу. // Зими би, док им штитоноше / и лимари глачају тешке / атрибуте, знали да троше / кишни дан на ред-два без грешке”, Радовић 1994: 71). У наставку песма заправо осцилује између дискретне иронизације метафизичких претензија песничтва („Уз сјај свећа / и топао камин би стално / продубљивали до пролећа / продор у ирационално”, Радовић 1994: 71) и иронијски третиране напетости између херојско-маскулиног принципа и повишене песничке сензибилности („Док би орибани рукави / прикривали да нека лавља / срца имају мастилави/ траг и на свили зарукавља”, Радовић 1994: 72). „Провансалске сличице” је још једна из низа Радовићевих песама у којима је иронија средство откривања наличја одређене појаве, с тим што то нужно не значи и снажнији критички однос према самој појави која је тематизована. Другим речима, Радовићева иронија омогућава да се ни један од уведених мотива – ирационалне тенденције у песничству, херојско-маскулин принцип и песнички позив – не поима као самодовољан и саморазумљив; при томе се, иза таквог иронијског отклона, не крије и идеја о неодрживости сваког од тематизованих феномена.

²⁰ „Неки дан кад смо били код Новака / разговарали смо и о литератури / о Мирославу и о Славу / о Пери и о Јури // па како нитко нас не чита / и да све губи смисао. / О да ме нитко бар не чита / слободније бих писао” (Сламниг 1990: 457).

²¹ „Књижевност није happening / него је низање ријечи / немој га убити зато што пише / него га пристојно спријечи. // Живот је сигурно happening / и Адамов и Евин / и Cintijin и Percivalov / и Стјепанов и Стевин”, (Сламниг 1990: 444).

²² „Некад сам био ниш и све, / а сад сам опет ниш и не, // (...) // и блутов сам ко дронта (додо)”, (Сламниг 1990: 301).

²³ Један део цитата из студије Стјепана Гјурашина, објављене 1899-е године, који представља лични коментар на судбину птице додо и који придодaje аутсајдерску ауру лирском Ја, гласи: „Та ругоба је била уз то врло тупа, те су је људи могли по вољи штаповима убијати и тако напакон посве изтријебити. Месо јој није ваљало и изим можда стручњак не ће ваљда нитко пожалити, што је таквог ругла из птичјег света нестало” (Сламниг 1990: 301).

скује да се значење песме тражи у кореспонденцији самог лирског текста са успостављеним паралитерарним контекстом, „заслужним” за депатетизацију теме егзистенцијалистичке провенијенције.

У наведеном случају лирски субјект „носи” персону песника/аутора бивајући обележен и дискретном идентификацијом,²⁴ поистовећењем са ишчезлом птицом услед чега лирско Ја провизорно добија и зооморфну персону. На крају песме, у завршном дистиху,²⁵ кријумчари се, осим гласа лирског Ја, и глас инстанце лишене емпатије за ишчезлу врсту. Ако не узмемо у обзир наведено вишегласје у последњим стиховима, ако, дакле, останемо при ставу да је реч о континуитету исказивања једне инстанце, можемо препознати буфонерски однос лирског Ја према репресији и насиљу. С друге стране, неемпатични тонови у исказивању комплементарни су са пратећим, паралитерарним дискурсом фусноте и у улози су метафоричног посредовања гласова оних који врше насиље над било којом аутсајдерском фигуром. На имплицитном поетичком плану, такво вишегласје открива да се инстанца лирског Ја формира на интертекстуалним везама, а да је само песничко стваралаштво једним делом резултат интердискурзивне кореспонденције.

Закључак: преиспитивања и афирмације у ничеанском „шињелу”

Извесно је да и Радовић и Сламниг у песмама везаног стиха остварују значења која их приближавају филозофској перспективи у основи ничеанске провенијенције. У њиховим песмама везаног стиха приметна је иронија, с тим што учествовање у светоназору ничеанског предзнака бива реализовано разноврсним манифестацијама ироничног исказивања. Радовић неретко у песмама везаног стиха од лирских јунака дискретно чини провизорне фокализаторе, те уведене лирске ситуације бивају ненаглашено сагледане из више углова. Тиме се посредно упућује на неизбежност полиперспективизма, на немогућност метафизичке, односно идеолошке легитимације једне интерпретативне перспективе, све то на трагу става да „постоји *само* перспективно гледање, постоји *само* перспективно ’сознавање’”, јер се управо „*различитост* перспектива и страсних тумачења уме искористити за сазнање” (Ниче 1986: 120–121).

Наведене Ничеове идеје које су учествовале у генерисању многих филозофских токова XX века – између осталих и оних деконструкцијског профила – представљају важан контекст за разумевање Радовићевих песама попут „Студије у тамном”, „Pas de trois” и „Headline News”, с тим што таква контекстуализација не имплицира да српски песник строго кореспондира са деконструкцијским мишљењем. Наведене песме су управо пример високо-

²⁴ „И бљував сам ко дронта (додо) / ко кад сам Ile de Franceом одо / и чеко штап за сваким углом”, (Сламниг 1990: 301).

²⁵ „Што лети слабо, а бјежи лошо. / О баш је добро што је ошо”, (Сламниг 1990: 301).

модернистичког прилажења граници са постмодернизмом, уз недвосмислено задржавање у модернистичком пољу: иронија посредована везаним стихом – односно римама које приближавају тривијалне и наизглед песнички повлашћене мотиве – демистификује „велике теме” али их истовремено и изнова афирмише, управо захваљујући могућности њиховог сагледавања из више угла.

Када у песмама у везаном стиху тематизује митски говор или само певање, Радовић иронијским исказивањем чини видљивим наличја општих места која су повезана са једнодимензионалном визијом мита или представама о трубадурском песништву. Сламниг иронију употребљава не би ли истовремено проговорио и о књижевном стваралаштву и о идеолошко-друштвеном контексту који на само стваралаштво може репресивно да делује. Нешто суптилније, иронију уводи када настоји да истовремено иронијским копчима међусобно приближи метафизичке и љубавне мотиве, депатетизујући их уз истовремено враћање њихове релеванције, сродно Радовићевим семантичким резултатима. Као и српски песник, и Сламниг таквим песничким остварењима остаје у пољу модернизма.

Искорак ка постмодернистичким праксама постоји у случајевима када Сламнигова поетика – повремено специфична по иронично-критичком односу према друштвено-политичким питањима и релацији књижевност-друштво – постаје изразитије текстоцентрична, када у игривој кореспонденцији пастиша, пародијских импулса и интертекстуалних веза имплицира дијалоге различитих модуса песничког изражавања или различитих песничких епоха/поетика. Везани стих у том случају може бити функционална копча за додир барокне и (пост)модерне поетике („Ако ли је нешто нешто”, „Слага Гундуо о прошастју”), односно привидно тривијалног песничког говора и паралитерарног дискурса („Некад сам био миш и све”), чије увођење у последњем случају евоцира идеологизовано-деструктивну инстанцу. Хрватски аутор, као и Радовић, начелно формира поетику у оквиру мишљења добрим делом одређеног ничеанским идејама, што је посебно уочљиво у Сламниговим песмама постмодерног хабитуса, сходно ставовима по којима управо постмодерна мисао, у свом превреднујућем замаху, много тога дугује ничеанској перспективи. С тим што, као у Радовићевим песмама, сенку „снижавања” тзв. „великих тема”, чак и када постоје трагови пародије, прати специфичан егзистенцијалистички призив и одржање релеванције мишљења о „крајњим питањима”. Оба аутора заправо проналазе меру да иронично, у песмама везаног стиха, провизорно обитавају, свако у складу са својом поетиком, у близини границе између модернизма и постмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Буљац 2011: М. Буљац, *Pjesništvo Ivana Slamniga – opis i mikrostrukture*, u: К. Багић (ur.), *Ivan Slamnig: ehnti tschatschine Roge!*, Zagreb: AGM, 121–135.
- Вуковић 2005: Т. Вуковић, *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*, Zagreb: Disput.
- Јовић 2003: В. Јовић, *Uloga rime u poeziji Borislava Radovića*, u: Е. Халиловић (ur.), *Borislav Radović: pesnik*, Novi Pazar: Градaнски форум.
- Мејасу 2016: Q. Meillassoux, *Poslije konačnosti: esej o nužnosti kontingencije*, preveo V. Šeput, Zagreb: Multimedijalni institut.
- Ниче 1989: Ф. Ниче, *Весела наука*, превод М. Табаковић, Београд: Графос.
- Ниче 1986: Ф. Ниче, *Генеалозија морала*, превод Б. Зец, Београд: Графос.
- Хин, Шенерт 2005: P. Hün, J. Schönert, Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry, In: P. Hün, J. Kiefer, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1–13.
- Плагон 1986: Platon, *Ijon. Gozba. Fedar*, prevod M. N. Đurić, Beograd: BIGZ.
- Радовић 1994: Б. Радовић, *Песме*, Београд: СКЗ.
- Радовић 2001: В. Радовић, *O pesnicima i poeziji*, Banja Luka: Glas srpski.
- Сламниг 1990: I. Slamnig, *Sabrane pjesme*, Zagreb: GZH.
- Стојановић 1984: D. Stojanović, *Ironija i značenje*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ужаревић 1987: J. Užarević, *Lirsko Nad-Ja i/ili lirski paradoks, Filozofska istraživanja, 7 / 4*, Zagreb, 1177–1187.
- Фалишевац 2007: D. Fališevac, *Dubrovnik kao izazov hrvatskim liricima 20. stoljeća*, Hvar / *Dani Hvarskog kazališta*, Hvar, 33 / 1, 69–94.
- Финк 1984: Е. Финк, *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, prevod А. Бућа, Beograd: Nolit.
- Хајдегер 1976: М. Хајдегер, *Увод у метафизику*, прев. В. Таковић, Београд: Вук Караџић.

Goran P. Korunović

MERRY POETIC “SCIENCE”: COMPARATIVE APPROACH TO THE POEMS IN FORMAL VERSE BY BORISLAV RADOVIĆ AND IVAN SLAMNIG

Summary

The aim of this paper is a comparative analysis of Borislav Radović’s and the Croatian poet Ivan Slamnig’s formal verse poems. The focus of this analysis will be the usage of ironic method in the process of thematizing the metaphysical motifs and the question of poetic creation. By examining the conjunction of irony and formal verse in dealing with the metaphysical topics and the articulation of the understanding of the poetic act, both authors realize specific metalyrical levels of their poems. Special attention will be paid to the ways of executing irony and the questions of its reception, i. e. the possible readerly recognition of the meanings as being ironic and, simultaneously, devoid of irony. Finally, the importance of the suggested methods will be observed in a wider literary and historical, and poetic context, i. e. as an example of a modernistic treatment of the metaphysical and creational questions in the time of the surge of postmodernist poetics.

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

Оригинални научни рад
Примљен: 29. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

СРПСКА ДРАМСКА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У ЖАНРОВСКОМ СИСТЕМУ

Полазећи од дефиниције драме за децу као драмско-сценске структуре која је по свом језику и садржају приступачна, односно намењена деци различитог узраста, у раду се разматрају и класификују дела српске драмске књижевности за децу у жанровском систему. Разврставање је извршено према форми дијалога, према узрасту којем су дела намењена, према типу и начину збивања која су у драми приказана, те естетском деловању на публику. У идентификацији и типологизацији драмских дела за децу уважена су такође различита мерила везана за природу драмског збивања и личности у драми: дужина драме, намена, број личности, као и према медијима у којима се појављују (драмска представа за децу у позоришту, луткарска представа, радио-драма за децу, телевизијска драма за децу, филм за децу, сценско-музички облици, итд.). Посебна пажња указала се на специфичне облике драмских текстова за децу, драматизована прозна и поетска дела, али који нису пука прилагођавања текста за сцену, него ново драмско дело. У том погледу посебна пажња обратиће се и на преобликовање модела бајке као посебан вид драматизације. У закључку се констатује да проучавање драме за децу, сагледавање развоја, њено разврставање и оцена нису у складу са местом које овај жанр има у стваралаштву за децу и заостају за критичком рецепцијом других литерарних подручја.

Кључне речи: драма, драма за децу, жанр, жанровски систем, класификација, позориште, публика.

Термин „систем” у овом раду употребљен је као оквир у коме се драма за децу осветљава у историји српске књижевности, тежња да се установи њихов поредак, начела организовања, да се опише тај жанр и поджанрови, модалитети, његова обележја, као и везе са другим жанровима. Могуће је конституисати жанровски систем драме за децу који би подразумевао избор, распоред и односе међу доминантним жанровима у некој књижевној епохи или раздобљу. „Замисао жанровског састава полази од претпоставке да се називом ’жанр’ може означити на некој, углавном најнижој разини, класификаторски појам који окупља препознатљиво слична књижевна дјела, а да сва-

* milivoje_mladjenovic@yahoo.com

ка књижевна епоха, раздобље, па у некој мјери и књижевни правац, увјетује распрострањеност, популарност и претпостављену књижевну вриједност неких жанрова” (Солар 2007: 400). Класификовати обавезно значи концептуализовати, значи уопштавати. У нашем случају то би подразумевало да се драме за децу из наше баштине, преведене драме, драматизације одговарајућих књижевних остварења и нова драмска дела намењена категорији читалаца дечјег и омладинског узраста, издвоје у посебан круг драмских текстова за које се устаљује жанровски назив „драма за децу”. Кад је реч о критеријумима за поделу драмских жанрова, у теорији књижевности једва да се помиње специфични облик који се односи на животну доб. Прошири ли се овом карактеристиком основна дефиниција драме, добија се ближе одређење: драма за децу је драмско-сценска структура која је по свом језику и садржају приступачна, односно намењена деци различитог узраста. Основу за такво класификовање пружа полазиште Велека и Ворена да „жанр треба (...) схватити као облик груписања књижевних дела теоријски заснован како на спољној форми (одређени метар или структура), тако и на унутрашњој (став, тон, сврха – грубље речено, предмет и публика)” (Велек, Ворен 1985: 270). У класификацији књижевности појам жанра има значење књижевне врсте или рода, одређујући појмове који су установљени традицијом. „У сваком добу поред језгра истоветних одлика истовремено постоји и доста велики број других својстава за која се сматра да су мање важна и да стога нису од одлучујуће важности да би одређено дело било сврстано у неки други жанр. Према томе, зависно од тога које се својство његове структуре сматра важним, једно дело може да буде сврстано у различите жанрове” (Тодоров 1986: 73).

Драма за децу је такође подложна и жанровском одређењу историјског националног типа па се може говорити и о жанру српске драме за децу. Овај историјски жанр може бити и представник по аналогiji изведене логичке класе по њиховим тематским или формалним сродностима и емпиријске групе по њиховом релативном јединству извора (бајковито, лирично, музичко у драми за децу, итд.). То значи да драма за децу задржава општа својства драме, али да садржи и извесне своје карактеристике. „Жанр је описан исказ о извесном броју међусобно сродних дела” (Гиљен 1980: 110). Често у драмској књижевности за децу препознајемо поједине текстове, групе или низове текстова у улози предлогака. То су, у српској књижевности, најчешће бајке, приповедни клишеи, стереотипи који су у новонасталом тексту, пре свега, у интертекстуалном, односно цитатном односу. „Па, ипак, свођење драме намењене деци искључиво на бајку веома је једнострано”, сматра Слободан Ж. Марковић, „не само зато што њене извођаче, сталним играњем у истој врсти, нагони на шаблон, него пре свега зато што је спектар интересовања дечје публике далеко шири (...). Отуда не треба да нас изненади закључак да драмски писац који се обраћа дечјој публици нема никаквих ‘жанровских’ ограничења и да може слободно да бира ону форму која највише одговара материји коју обрађује” (Марковић 2003: 6). Мора се свакако, кад је реч о драми за децу у жанровском систему, имати у виду и Калерова „књижевна компетенција” (в. Калер 1975), која подразумева „ауторово и читаочево овладавање

одговарајућим литерарним конвенцијама и репертоарима” (Јуван 2013: 141). Тако Калер увођењем појмова компетенција уводи и појам интертекстуалности с намером да докаже да жанр у свести читалаца и писаца као хоризонт очекивања функционише тек преко интеретекстуалности (Јуван 2013: 142). Тодоров запажа да „у сваком добу изванредан број књижевних типова постаје толико познат читаоцима да се ови њима служе као кључевима „за тумачење дела: у том случају књижевни жанр остаје према речима Х. Р. Јауса видокруг очекивања” (Тодоров 1986: 73). Књижевни жанр постаје „модел писања”. Другим речима, књижевни жанр је тип који је конкретно постојао у историји, који је био део књижевног система једног доба” (Тодоров 1986: 73). Традиционална подела у области драме почива на „доминантној емотивној вредности, и са њом повезаног карактера представљене стварности (трагедија, комедија, фарса, мешане и посредне врсте) и поделе „засноване на реализационој намери (позоришно дело, опера, филм, драма за читање)” (Маркјевич 1974: 143).

Тако се, као посебна подгрупа драмске књижевности, образовао скуп драма за децу насталих преобликовањем бајке. И то су, у српској драмској књижевности за децу, најуспелије драме. Ако се бајка не може лако пронаћи, може се рећи да се она заправо развила до непрепознавања. Понегде само фрагменти доказују бајковно порекло драме. У неким драмама за децу делују „удружено” фрагменти различитих бајки. Они се некад крију већ у наслову који не асоцира на бајковно порекло, али постоје и примери директне везе наслова драме са бајком, иако се њихов садржај уопште не дотиче бајковног наслеђа. Надаље, ваља обратити пажњу на улогу појединачног жанровског система у општој хијерархизацији књижевних форми, јер књижевне форме настају на различите начине: поетичким чином, модификацијом нечега што је већ раније постојало, или некако другачије. Све ниже класе књижевних форми настају накнадном интерпретацијом основних модела врста, па је могуће пратити њихово порекло и утицај појединих система на њихов настанак и даљи живот. Драма за децу на основу бајке настала је тако што је један жанровски систем (драма) на одређени начин интерпретирао моделе другог система (бајке) (в. Млађеновић 2009). Дела у овој групи се међусобно разликују: а) према форми дијалога (проза, поезија, и проза и поезија), б) према узрасту којем су намењена (деца предшколског узраста, деца у нижим разредима основне школе, итд.), ц) према приступу обради материјала бајке (доследно поштовање сижеа, одступање од сижеа, временско и просторно одређивање збивања новонастале форме итд.), д) према типу збивања које приказује, начином збивања и естетским деловањем на публику (комедија, драма, мјузикл).

У складу с Велековим и Вореновим упозорењем да је драма још мешовита уметност „која обухвата и ’спектакл’ користећи се глумчевом и редитељевом вештином, занатом костимографска и електричара” (Велек, Ворен 1985: 267), а имајући у виду њихову „књижевност”, класификацији измичу форме које намеће нови медији. Слободан Ж. Марковић такође налази да је технолошки напредак средстава за комуникацију и нових медија утицао

да се појаве и нови жанрови, односно поджанрови, са наглашавањем њихових специфичности у називу: драмски текстови за луткарско извођење, радио-драма за децу, сценарио филма за децу, тв драма за децу, мјузикл за децу, монодрама за децу, сценско-музички, фестивалски и карневалски облици и друге форме. По учесталости и сродности са драмском књижевношћу издвајају се драмски текстови за луткарско извођење (уобичајено називано луткарско позориште) и радио-драма за децу. Српско луткарско позориште у периоду после Другог светског рата прихватило је драматургију, изражајна средства и манире драмског театра. Као почетак краја доминације драмског позоришта у луткарству бележи се 1958. година. Настало је удаљавање од конкретног људског, али не и од људског уопште. Људско је остало садржај луткарства, али тако уопштено да је изгубило конкретне људске форме и преузело форме изражавања лутке. Радио-драмски жанр је временом стекао своју независност, следбенике и публику, своју естетику која је прилагођена, односно условљена предностима и ограничењима медија којем припада.

Надаље, драматизације књижевних дела за децу (басна, бајка, приповетка, роман, циклус песама, поема) и слично су такође веома учестала појава у српској драмској књижевности за децу и могу се одредити као посебан жанровски вид. Драматизације су специфична појава, јер се јављају у различитим варијантама: од прилагођавања текста за сцену до преузимања теме и мотива на којима се инспирише и ствара ново драмско дело (*Кад је био мрак* у адаптацији М. Кречковића, *Капетан Џон Пиплфокс* Д. Радовића у драматизацији Мирослава Беловића, итд.). Стога се ови драмски облици могу издвојити у посебну класу, али се зависно од удела иновативног, стваралачки оригиналног приступа истовремено могу посматрати и као аутентичне драме за децу које могу бити сврстане у друге поджанрове, следствено њиховим унутрашњим својствима.

То показује да су могуће различите врсте разграничења у драмској књижевности за децу. Границе између група (драмске бајке, нпр.) и класа (драма) прилично су нестабилне. Условљене су различитим жанровским факторима. „Жанровско јединство се „не своди на ауторско јединство, јер аутор као физички и морални појединац, није једини емпиријски 'извор' који би био у стању да одреди јединство групе дела” (Женет 2002: 50). Исто тако се опусу неког аутора понекад (више или мање) може приписати доминантно жанровско одређење. Љубивоје Ршумовић је песник и поред његовог драмског стваралаштва за децу, Игор Бојовић је драмски писац за децу и поред његовог драмског опуса за одрасле, Александар Поповић је драмски писац за децу иако пише и романе за децу, као и Душан Радовић, који је доминантно песник, итд.).

Специфичном положају драмске књижевности за децу доприноси и њена двострукост: она припада области књижевности за децу, али истовремено је по свом устројству и део српске драмске књижевности у целини. И није ту крај њеној двострукости: драма за децу обитава у две сфере уметности: књижевно-језичкој и позоришној које, у овом случају, једва могу да се раздвоје. Овакав положај извесно утиче и на њен статус. Врло је могуће да

ова парцијализација, делимична припадност различитим књижевним и уметничким подручјима утиче на то да се до сада није указала целина драмске књижевности за децу. При томе не би требало сметнути с ума ни потпуно огољену, врло прагматичну примену драмске књижевности у педагошке сврхе, која се уобличава у специфичан драмски метод и образовање за позорште.

Расправа о савременој српској драмској књижевности за децу, обавезује и на говор о историји овог жанра. Међутим, поузданијих, прегледнијих, конзистентнијих студија из ове области је сасвим мали број. Нажалост, врло мало се непосредно зна о зачецима драме за децу (радови С. Ж. Марковића, Б. Крављанца, Љ. Ђокића, Н. Вуковића у том су погледу драгоцени) тако да се драма за децу у српској књижевности једва и конституисала као књижевно-теоретски појам. Ниједна енциклопедија не садржи одредницу „драма за децу” или „драмска књижевност за децу”. Отуда не чуди да се драма за децу доживљавала као нешто што је проистекло из непосредне педагошке праксе, или, евентуално, забаве. У књижевно-историјском погледу је важан и учинак Бранислава Крављанца. Иако писано као предговор за *Антологију српске драме за децу*, ово разврставање имена, наслова, група, покрета, и утицаја, има одлике периодизације једног специфичног књижевног облика унутар српске књижевности за децу, јер већ и избор аутора образује систем жанрова. „Нормативни системи или ’идеални простори’ књижевности, несумњиво је, често су се образовали око неког грозда ’великих аутора’, од којих би сваки заузимао место које је обично додељивано неком посебном жанру” (Гиљен 1980: 352). Крављанац је бирајући драмске и луткарске текстове тежио ка томе да оформи слику целине развоја српске драмске књижевности, њеног континуитета и садржајне, жанровске и формалне разноликости. Уважавашући друштвено-историјску условљеност настанка драмских дела за децу и њихову књижевно-драматуршку вредност, Бранислав Крављанац је цео развојни ток овог жанра у српској књижевности поделио на четири раздобља. Велика скепса према „есенцијалистичким периодизацијским концептима” (Бити 2000: 366), између осталог и због успона нових медија „и нових жанровских концепата омета класификацијски посао.

У првом раздобљу је комад *Добродетељни дервиш или Звекетуша капа* Јоакима Вујића који је, иако није писан за децу, имао снажну рецепцију код дечје публике, као и Стеријин *Волишебни магарац*, који такође није намењен деци. У овај период уврштена је и *Несрећна Кафина* Јована Јовановића Змаја, значајна и као први текст за луткарску позорницу. Почетак другог периода, од 1903. до почетка Другог светског рата, обележава једночинка *Наша деца II* (1903) Бранислава Нушића а крај раздобља означава *Пепељуга* Живојина Вукадиновића. Границе трећем периоду Крављанац ставља у 1944. односно 1994. годину (до смрти Стевана Пешића). У првом развојном кругу (1944–1954) аутор, осим неколико прерада и „једва два-три каква-таква оригинала”, не налази значајнијих вредности у епохи доктринарног оптимизма. У другом развојном кругу (1954–1966) настају модерни драмски текстови за децу – комична сценска бајка Љубише Ђокића *У цара Тројана козје уши* и

романтична бајка истог аутора – *Биберче*. Придодајући каснију појаву *Бајке о цару и пастору* (1958) Бошка Трифуновића и *Пепељугу* (1966) Александра Поповића, Крављанац добија аргументацију за своје тријадно жанровско одређење српске драмске књижевности за децу: романтичну, комичну и ирониичну врсту. Ову етапу одликује и настанак првих модерно писаних луткарских сценских текстова (*Звезда Фифи Драгана Лукића, На слово, на слово* Душана Радовића, *Чудесни виноград* Стевана Пешића) те драмски текстови Миодрага Станисављевића *Царев заточник, Немушти језик и Зачарана принцеза* са измењеним обрасцем: бајка постаје „шантава прича”. Тиме се управо потврђује да је бајка преобликована²⁶. Игор Бојовић такође расклапа традиционални образац бајке (*Мачор у чизмама, Баш Челик, Лепотица и звер*), обликујући је у складу са савременом драмском поетиком. Крављанчева периодизација је поуздан преглед драмске књижевности за децу у двадесетом веку. Када јој се придода преглед драмских облика за децу у прве две деценије XXI века која имају обележја постмодернистичке интерпретације, добије се сублимна резултанта традиције драме за децу која траје скоро два века.

Диференцијација драмских жанрова је веома еластична. Такву слободу обилато користе сами ствараоци при жанровском означавању дела властитим аутопоетичким одредницама. Писци су ближе жанровско одређење формулисали уз уважавање критеријума везаних за природу драмског збивања и личности у драми, дужину драме, намену, број личности, употребу прозе и поезије, итд. Генолошки знаци (бајка, комедија, игра) у насловима и подсловима функционишу не само као знаци повезаности са жанровским моделом, већ и као симптоми жанровске свести (Јуван 2013: 234). Ближе жанровске ознаке које су одредили сами аутори могу бити корисне упуте у аналитичком процесу. Мисли се на одређења које је Александар Поповић дао уз *Пепељугу* („бајка за играње у три чина”), или Љубиша Ђокић уз *Биберче* („по народној приповетки позоришни комад за децу у стиховима у четири чина са прологом”). Игор Бојовић уз *Мачора у чизмама* даје објашњење (наравно у иронијском кључу) да је реч о „херојској комедији”. Бранко Милићевић дефинише свој комад *Мачка у чизмама* као „комедију ситуације и забуне, можда чак водвиљ” а Бошко Трифуновић *Бајку о цару и пастору* као „позоришну игру у три чина за омладину”. Све су то, могло би се рећи „једнократне дефиниције” (Маркјевич 1974: 134). „Позоришни плакат захтева од драмских дела дефиницију врсте, али се на њему најчешће јавља или дефиниција рода, обично назив 'драма' или 'комад' или једнократан назив” (Маркјевич 1974: 135). То је уочљиво и у драмским делима за децу Љубивоја Ршумовића, у стилском одређењу које даје писац: *Успавана лепотица* је „романтична комедија”, а драма *У цара Тројана козје уши*, „приручна комедија која се бави митологијом и психологијом љубави са посебном пажњом према ђавологији детињства”. Ршумовић хоће да „завара” читаоца. У поднаслову *Успаване ле-*

²⁶ За овај поступак у нашој књижевности за децу користе се и термини „разбајчивање” (Ц. Ристановић), или „одступница од бајке” (Б. Ј. Провчи), итд.

потнице одређује жанр – романтична комедија. Схему класичне бајке (мотив, тему, сиже) Ршумовић је поступком ироније стваралачки надоградио и обликовао драмску структуру вишеслојног значења.

У најновијем периоду у драмским текстовима за децу примећују се обележја постмодернистичке интерпретације, што није ништа необично јер низ писаца ствара истовремено за децу и за одрасле читаоце. Постмодернистичке црте у драмској књижевности за децу су: језичка игра, заиграност, иронизација, пародија класичне књижевности и баштине; хиперболичност; цитатност (интертекстуалност); везе с масовном културом. Српски драмски писци за децу траже у бајци, народним приповеткама и другим усменим прозним врстама најснажнији ослонац и у првим десетлећима новог миленијума, као што су то чинили и њихови претходници у другој половини двадесетог века.

Истовремено, али у мањем обиму, у изградњи драмских дела за децу аутори употребљавају и поезију (*Плави зец* Сташе Копривице по мотивима песме Душана Радовића, *Змајовини пангалози* Иване Димић, и др.), прилагођавају и адаптирају за позориште популарне романи, филмове и анимиране филмове (*Пити дуга чарана* Астрид Линдгрен, *Хобит* Џ. Р. Р. Толкина, итд.). У најкраћем, не постоје књижевне врсте којима позориште за децу не може прићи. На сценама српских специјализованих позоришта за децу појављују се и „самоникла”, аутентична, оригинална драмска дела која се опирају строгој класификацији.

Кад је реч о жанровима, стилским поступцима, књижевним проседеима, у српској драмској књижевности за децу уочавају се пародија, сатира и параболо као владајући облици. Сатира се испољава у традиционалном комедијском облику: комедија за децу *Четири прасета* Бранка Милићевића је политичка сатира у алегоријском облику, а *Успавана лепотица*, истог аутора, карактеристична је по томе што има јасну, утилитарну намеру – да деци приближи класичну музику и балет, а и поред тога има велику драматуршку вредност. Овде, дакле, Милићевић не следи ток оригиналне бајке него је то више „балетско-класична, мало пародична” комедија за децу. У драми *Ивица и Марица и опака старица* Мирјане Ојданић уочава се параболо, ауторица овај комад жанровски ближе одређује на следећи начин: „хорор комедија за децу или игра са подсвешћу”. То је двослојна драма, односно са паралелном радњом: на јави играју глумци, а у сну лутке. Хумор је одлика и других преобликованих бајки Мирјане Ојданић (обрада народне приповетке *Девојка цара надмудрила или Кокешке умиру од љубави*. Мила Машовић се у изградњи драме *Гуливерово путовање* служи сонговима као везивним драмским ткивом све до величанствене певљиве апотеозе. Савременост, хумор и иронија одлика су и драматуршког поступка Милене Деполо у, како је она ближе одређује, басни „са два краја” *Цврчак и мрав*. Ауторка најпре „укида” илузију и у маниру класичне драме уводи приповедача који најдиректније саопштава да се радња догађа у Позоришту лутака „Пиноккио”. У истој су функцији и сонгови, духовити и непосредни помоћу којих се наравоученије разблажује. Маја Пелевић је употребила садржај неколико Езопових басни као грађу за мјузикл за децу *Чудне љубави*. Тако је настала једна динамична, распева-

на, поетска нежно-сурова драмска форма. Милена Богавац је творац драмске грађе за реализацију специфичног мјузикла за децу. Она се послужила славним романом *Пупи Дуга чарана* и изградила „хип хопмјузикл за паметну децу”. Богавчева је и аутор *Бајке о електрицитету* или *Часа физике код професора Сијалице*, „брехтовске комедије едукативног карактера инспирисане животом Николе Тесле” жанровски одређене као „сценарио мултимедијалне представе за децу”, дајући тиме примат техници драме у односу на њену драматуршку, односно књижевну вредност.

Српска драмска књижевност за децу представља, истодобно, жанровски и генетички скуп дела, између којих се плете сложена мрежа стварних сродстава (подражавањем или настављањем), тематских сродности, интеракција међу делима. Жанровске категорије (васпитно-образовни утицај, маштовитост, непосредност, сликовитост, осећајност – дистинктивне одлике књижевности за децу које се могу приписати и драми за децу, стил) непрестано повезује критику појединачних дела са разматрањем целе групе дела, више или мање ширих размера. Српску драмску књижевност за децу карактерише и архитектсуалност – укљученост књижевног текста у „архитектска”, тј. у мрежу која га превазилази и окружује, исплетену од типова дискурса из којих и сам извире” (Јуван 2013: 157). У архитектсуалност уврштени су имплицитни односи текстова према жанровима, тематским формалним и модалним репертоарима, све до фонда стилских регистара и фигура (Јуван 2013: 157).

Детекција жанра драмских текстова за децу је изузетно комплексан и осетљив задатак. Сваки је текст истовремено конкретизација одређеног жанра и одступање у односу на тај жанр, који представља идеални модел књижевног облика. У савременој драмској књижевности мноштво је облика који се преплићу или додирују тако да је веома тешко утврдити линије жанровског разграничења. Инетеректсуалност је карактеристика знатног броја драмских текстова за децу која се очитује у употреби, преобликовању, преуређивању, преосмишљавању и превредновању постојећег лексичког материјала и конвенција (Јуван 2013: 191). Утврђивање, идентификација жанра драме за децу у овом раду спроведена је првенствено у „практичне, оријентацијске сврхе” (Бити 2000: 594). Питања жанра мобилишу истраживаче у подручју историје књижевности и књижевне критике. Будући да историја драмске књижевности за децу у српској књижевности још није конституисана, остаје да књижевна критика валоризује подручје драмске књижевности и својим дејством утиче на њено даље, чвршће конституисање.

ЛИТЕРАТУРА

- Бити 2000: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Велек, Ворен 1985: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.
- Гиљен 1980: K. Giljen, *Književnost kao sistem*, Beograd: Nolit.

- Женет 2002: Ž. Ženet, *Figure V*, Novi Sad: Svetovi.
- Јуван 2013: М. Јуван, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Калер 1975: J. Culler, *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics, and the study of literature*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Маркјевич 1974: Н. Маркјевич, *Nauka o književnosti*, Beograd: Nolit.
- Марковић 2003: С. Ž. Marković, Šta je to drama za decu, *Detinjstvo*, 3–4, str. 6.
- Млађеновић 2009: М. Млађеновић, *Odluke dramske bajke*, Novi Sad: Sterijino pozorište.
- Солар 2007: М. Solar, *Književni leksikon*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Тодоров 1986: С. Todorov, *Poetika*, Beograd: Filip Višnjić, Zavod za izdavačku delatnost.

Milivoje V. Mladenović

CHILDREN'S DRAMA IN THE GENRE SYSTEM

Summary

This paper analyses and classifies children's drama in the genre system. The analysis and the classification stem from the definition of a children's drama as a structure which is intended and suited to children of different age, according to its language and structure. The classification is made according to the form of the dialogue, type and method to the events and actions shown in the play, age and the aesthetic effect on the audience. The identification and typologisation of children's plays also included different indicators related to the nature of the plots and characters in the play: length of the play, purpose, number of characters as well as indicators related to media in which they appear (a theatre play, puppet play, radio play, TV play, movie, musical, etc.). This paper shall highlight specific forms of children's plays such as adapted pieces of prose and poetry. However, these are not merely adaptations of a specific text to a script, they are a new play. In that regard, special focus will be put on the re-shaping of a fairy-tale model as a special form of adaptation and dramatization. The paper concludes that the study of children's plays, its development, classification and evaluation are not in line with the status this genre has in children's literature and that lags behind in terms of the critical reception of other literary fields.

Душица М. ПОТИЋ*
Академија техничко васпитачких
струковних студија Ниш
Одсек Пирот

Оригинални научни рад
Примљен: 9. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ Просторно-временске инверзије и њихов смисао

Рад се бави сликама просторно-временских инверзија као аспектом стратегија карневализације књижевности за децу усмеравајући се колико на њихов смисао, толико и на моменат модификације карневалске матрице. Основне одлике карневалских слика јесу позитивни хиперболизам и весело-свечани тон конкретних, чулних представа. Видови гротескних мотива су гротескно тело и просторно-временске инверзије. Они се моделују изобличавањем тела и кретањем надоле. Символички смисао просторно-временских инверзија односи се на изокретање хришћанске вертикале. Моменти модификације у књижевности за децу ресемантизују тај обрт ка моделовању искошеног света детињства као негације официјелног, рационалног света одраслих.

Кључне речи: карневализација књижевности за децу, просторно-временске инверзије, српска поезија за децу.

Карневализацију одређујемо као транспозицију елемената карневала у поступке моделовања поетског текста. Тај појам у науку о књижевности уводи руски теоретичар Михаил Бахтин и посматра га на свим нивоима структуре поетског текста (1978).¹ Полазећи од претпоставке да је карневалски елемент присутан у готово свим делима намењеним најмлађима, рад се фокусира на просторно-временске инверзије² као на аспект система карневалских слика издавајући колико типолошки образац, толико и моменат модификовања ка-

* dusicapotic@yahoo.com

¹ Сва позивања на Бахтина су из овог издања и на њега се више нећемо позивати.

² Уместо термина хронотопичне инверзије, употребљавамо одређење: просторно-временске. Овај Бахтинов термин се односи на прозу, а одређује просторне и временске односе те њихову улогу у моделовању наратива, док се ми фокусирамо на поезију (мада би истраживање хронотопа могло бити изазовно и у песничству). Аутор, поред тога, простор и време схвата као категорије реалног света (1989). Начин на који приступамо овој проблематици подразумева пак њихову симболичку везу. Конкретним чулним сликама – какве су и представе простора, карневал сугерише и апстрактне садржаје, а један од њих је и концепција времена, док је и оно у функцији сугерисања идеје човека у средишту света.

ракеристичан за књижевност за децу. Будући да се усмеравамо пре свега на опште принципе и стваралачки механизам, а не на ауторску поетику, за истраживачки корпус бирамо *Антологију књижевности за децу I* (Опачић 2018)³, која то присуством песника различитих поетичких профила и омогућује.

Карневал је празник везан за време. На годишњој кружници обухвата прелазак зиме у пролеће заустављајући тренутак преласка живота у смрт и смрти у живот, што онемогућава моделовање фиксираних облика и фиксираних значења истичући с једне стране гротескне слике, а с друге амбивалентност свих његових саставница. Карневал одбацује владајући систем мишљења и успоставља нови ред. Он спиритуалну суштину актуелне слике света окреће у потврду телесно-материјалног принципа и његове обновљиве бити, обара званичну хришћанску вертикалу те окреће просторну представу о свету у временску, што насупрот богу усточицује човека, а насупрот идеолошки окамењеној прошлости поставља променљиво било будућности. Поричући статичност, завршеност, довршеност, он се фокусира на вечну динамичност промене, на незаустављивост будућности која непрестано надолази, док она не мора бити друго до дете, што би била и средишња фигура карневализације књижевности за децу.

Систем карневалских слика одликује се позитивним хиперболизмом⁴ и весело-свечаним тоном конкретних чулних представа, а чине га гозбени и гротескни мотиви. Потоњи се гранају у слике гротескног тела и просторно-временске инверзије. Гротеска се објашњава и као кршење уређеног, симетричног и хармоничног поретка који се може схватити као лепота. Такав концепт не представља, међутим, симетричну противтежу концепту лепоте, већ може попримити различиту семантику (Марковић 2018: 119). Карневалска гротеска припада старијем типу ове форме. Док је новији деструктиван (Кајзер 2004), онај који је потекао из народне културе препорађа и обнавља. Изокретања обухватају просторна, временска и логичка изокретања, три категорије помоћу којих објашњавамо свет. Ако гротескно тело разара облике, ова стратегија осваја апстрактнију област мишљења. Услов без кога нема карневализације јесте хумор, који прати и систем слика карактеристичан за њене стратегије.

Карактеристика система инверзија је обликовање на равни топографског доле. Покрет-надоле обухвата просторни, телесни, социјални и духовни ниво бића. Највећи степен модификације обрасца везује се за област телесног (Потих 2020). Предлогак инсистира на доњим деловима тела, а затим и на његовом извртању, на оспољавању његове унутрашњости: расутих црева, локви крви, смеховно нагомиланих телесних течности и излучевина, с еротским, опсценим и скаредним конотацијама. Књижевност за децу, умногоме у власти социјалних табуа, елиминише овај аспект матрице. Она симболику плодности и рађања, као најочигледнији вид карневалске идеје препорода и

³ Све песме које наводимо у тексту и сви цитати су из овог издања и на њега се више нећемо позивати.

⁴ „Хипербола је један од есенцијалних процеса карневализације света” (Златковић 2017: 175).

обнављања, пројектује прикривеније, у средишњу симболичку фигуру детета, које је носилац новог живота и будућности.

Просторно премештање подразумева да спацијални односи замењују места па се спушта оно што је горе, а подиже доњи слој. Изокрећу се релације испред и иза, унутра и напољу, такође, а ови се поступци фокусирају на наличје, на обрнуто, изврнуто, отпозади. Песма „Лечице кочице (дечја игра)” Бранислава Цветковића, као и карневализација, произилази из народне традиције. Не без обредног одјека: „Преко земље здравице”, циљ игре и врхунски израз радости и љубави јесте: „Да бацимо Савицу / У зелену травицу!”⁵ Обликовање модела света на линији топографског доле и веза детета с покретом-надоле среће се и у нашем наслеђу, а и у књижевности за децу пре савременог периода, за који важи флоскула како први ослобађа овај тип писма од подређивања утилитарности и педагошких тенденција.

Карневалски мотиви нису страни Цветковићевим песмама. Не тако фреквентан пример извртања тела мотив је у његовој песми „Маче и пуж”. Њу моделују две перспективе, тачка гледишта јунака, мачета, и она која припада сазнајном слоју текста, тако да се гротеска развија на првој линији, да би се са становишта друге транспоновала у хумор.⁶ Анимистички лик збуњен је пред дотад невиђеном сподобом, која сваки час изнова ниче из љуске, да би је она прогутала. И овај Цветковићев текст обликује комплекс карневалских стратегија, којима припада најпре карактеристична слика утробе што прождире и гута. Опис пужа, као трупа без ногу и с очима на роговима, што непрестано расту и смањују се, појављују и нестају у целини или у деловима, типично је карневалско гротескно тело моделовано поступцима које је Бахтин одредио као сакаћење тела и веселу анатомију. Тоналност песме је карневалски амбивалентна погрда-похвала. Док се у маниру социјалног деградирања подсмева јунаку и његовом страху, хуморна тоналност га афирмише сугеришући позитиван емоционални однос прем њему. Маче је један од топоса књижевности за децу, анималистички лик као алегорија детета. Подсмевајући се његовој збуњености и страху: „Има месец, два – и јаче, / Откако сам пост’о маче, / А за то сам време мог’о / Да научим врло много – / Сваког дана нешто ново, / Ал’ не видех чудо ово!”, амбивалентна тоналност га посматра управо као будућност у сталном надолажењу, која непрестано осваја и савладава свет.

Стратегија веселих извртања укршта се с дечјим когнитивним способностима (Пијаже – Инхедлер 1982), а типично дечје несналажење у простору и времену као мотив и мотивација песме надграђује образац. Најочигледнији примери односе се на темпорални след, с карактеристичним надлагивањем у песми „Кад сам био велики” Мирослава Антића. Комплексу карневалских поступака припада и деградирање омиљених ликова дечјег света (лав, кит, гусар, див), које лирски субјект с лакоћом побеђује, а употпуњује га побуна против ауторитета у виду веселе одмазде: „тата је морао сваки дан да се

⁵ Дете се, на пример, по рођењу спуштало на земљу како би добило снагу. Видети више Ђорђевић 1990.

⁶ Гротеска се најчешће и одређује у односу на рецепијента и реакцију коју изазива (Томпсон 1972).

умива”. „Песма о заборавном јуче” Дејана Алексића позитивним хиперболизмом, гротескним поређењем и нарушавањем логичког реда збрку око разумевања следа: јуче–данас–сутра доводи до оксиморона у финалном сегменту текста веселом тврдњом да јуче: „живи од данас до сутра”.

Овој групи поступака припада иронијски и пародијски однос према историји, као у песмама „Карађорђе по други пут међу Србима” Милована Данојлића, „Занимање Марка Краљевића” Бранка Стевановића и „Доба кнеза Милоша” Мирјане Стефановић. Склоност карневала према сатири, и политичкој сатири, у наведеним се песмама међусобним потирањем историје и садашњости модификовала као весело преиспитивање националних митова, да би амбивалентно моделујући недостатке, указивала на предности и лепоту живота без обзира на време у коме се он одвија. Занимљивост теме и хумор могу да анимирају малу публику и потакну интересовање за историју. Други карактеристичан моменат надградње обрасца јесте педагошка димензија поетског текста као доминанта књижевности за децу (Крамбегер 2009). Душан Радовић „Јесењу песму” обликује као игру купопродаје, као пијаци на којој се тргује сада непотребним летњим и траженим јесењим реквизитима, а роба карневалски гласно оглашава. Карневалским стратегијама припада и рефренско изокретање: „Све је пошло наопачке /.../ Све је пошло стрмоглавце”, које покретом–надоле симболизује смену годишњих доба упућујући малишане на промене у природи. Хуморна тоналност текста и лудичка тема уносе моменат амбивалентности осцилирајући између расположења сете и расположења ведрине, што се може тумачити и као опередељење лирског субјекта за стално кретање кружнице времена.

Симболика социјалне деградације као аспекта инверзивних стратегија везује се за свргавање божанског краља, кога смењује млађи (Фрејзер 1992), а карневал доживљава кулминацију спаљивањем карневалске лутке, што у књижевности за децу наглашава централну симболику детета. Наглашено грубе шале на туђ рачун, претерано бруталне и болне освете, казне и подвале, симболика уништавања које обнавља, у делима за најмлађе модификује се ка веселом ублажавању. Стратегије деградације у њима обликују се као подсмех, а он је благ и амбивалентан, фреквентније сугерисан тоналношћу текста него што је обликован као тема или мотив. Песму „Облак” Арсена Диклића структурира двојака деградација. Лирски субјект се амбивалентно подсмева дечаковим невештим стиховима о облаку. Ветру успева да превари облак и намамљује га да их прочита. Удвојени хуморни ток усложњава се пародијом као још једном карневалском стратегијом. Облак се растужио толико да је пролио кишу суза, што пародира етиолошко предање. Уз карневалску клетву: „убо те три!” и гротескно поређење: „поскочи ко јаре”, песма у финалном сегменту поништава стваралачки чин, негира довршеност и савршенство уметничког дела. Карневализација на тај начин доводи у питање и хришћански статични мит, идеју једном заувек створеног света, а заговара динамичност промене као принцип бића стално долазеће будућности. Карневализација књижевности за децу преиначава тај став пројектујући динамичност времена у дете.

Тема освете не излази изван описаних оквира. Фреквентна у поезији за децу је освета у сну. У песми „Страдање младог писца” Бранка Ћопића Мирко силно жели да постане писац па „крадуцка теме” познатих књижевника, да би га једне ноћи стигла претећа осветољубива потера предвођена Доситејом. Сањани страх продужава се и у стварности кулминирајући случајним сусретом с Ивом Андрићем и паничним дечаковим бегом. Посреди, међутим, није и кулминативна тачка песме, која акумулира хуморне поступке. Финални сегмент уводи класичан мотив забуне. Уз веселу заклетву и амбивалентан весели благослов, Андрић поздравља Мирков трк: „’Кунем се брком, / ово је нешто као у бајци, / пази дечака, живио мајци, / у школу иде трком!’” Преокрет интензивира хуморне ефекте песме, али и модификује карневалске стратегије социјалне деградације ка бенигнијем веселом смеху карневализације књижевности за децу.

Овом комплексу припада и мотив казне, због које је песма „Историја једна фина булбударског мачка Тина” Андре Франичевића права карневалска лакрдија. Тин, „славни мачак – рушимир”, метафора је карневалског духа који изврће моралне и друштвене норме. Он краде бицикл и креће у свет, а бежећи узима још три кобасице и руши све пред собом. Газда Кон бекство доживљава као увреду части и организује потеру. Три жандара, с газда Коном на челу, ипак успевају да ухвате мачка, али не захваљујући својој интелигенцији и способности већ Тиновој неопрезности, што амбивалентно изругује и бегунца и прогонитеље. У финалној строфи спроводи се казна, мачак завршава у затвору, а газда Кон карневалски ликује над кажњеним противником. Уз гозбене мотиве и гротескна поређења, стратегијама карневализације у овој песми припада и поетички моменат. Она се моделује посредством предлошка бајке инвертујући Проп–Литијев образац (Проп 2013; Лити 1994). Иницијални мотив одласка није мотивисан почетним недостатком и јунак Тин не креће у потрагу, већ бива тражено лице, док потрага припада ликовима притивника. У медијалном сегменту он не извршава подвиг, већ нарушава грађански ред и мир. Њему не помаже срећни случај, већ му одмаже изокренута несрећна околност, да би се уместо на бајковитом финалном венчању, обрео у затвору. „Историја једна фина булбударског мачка Тина” јесте контрабајка,⁷ да је тако одредимо, весела лакрдија као један од средишњих симбола гротексних инверзија.

Једна линија социјалих деградација односи се на подсмевање старости и смрти, као и на типично карневалски моменат смешних смрти. Душан Радовић је „Дијалог” обликовао као имагинарни разговор између живог Рида и мртвог Кида. Дијалог има контрастну структуру. На сваки Ридов позив да устане, Кид одговара да не може јер је мртав. Натуралистичке детаље прате парадоксални изокренути суфемизми, као елементи гротескног реализма. Они хуморном маштовитошћу или емотивношћу не ублажавају, већ интензивирају чињеницу смрти: „Пуцаћемо, стари Киде, нисмо давно! / Неће моћи јер ја лежим водоравно!” Преовладавање узвичних реченица истиче, па и

⁷ О ауторској бајци видети више Пешикан Љуштановић 2007.

пренаглашава емоционалност тона, која се истовремено доводи у питање карневалском разградњом језика. Алузија на Поовог „Гаврана” и истовремена пародија финална је кулминација ове песме, која умирање уздиже до патетике и хумором га изврће руглу, али и обрнуто, исмева људску тежњу да се оно омаловажи, колико и страх од смрти. Ако карневализација књижевности за децу амортизује екстремне ових стратегија, песма „Дијалог” истинска је весело страшна лакрдија „велике” карневализације, коју Радовић на карактеристичан иронијски начин отвара за различита тумачења.

Маштовити „Несрећан случај” Бранислава Цветковића већ насловом наговештава поругу. Хипербола наслова и изрази из доњег стилског регистра обликују лик силног ветра који обара шешир с гљивине главе, а имагинацију алегије разлаже стислики репертоар из доњег регистра. Слика смешне смрти подсмева се бесу типично карневалског лика мргуда. Песма развија још један ругалачки ниво, који се може тумачити у алегијском кључу такође. Прикована за земљу, гљива не може да дође до откротљалог шешира, а алегија смешне смрти поприма смисао комичне коначности, која кулминира у вапај пародијом пословице у финалном исказу: „Нит ћу ову капу стићи, / Нити ће ми друга нићи!” За разлику од „Дијалога”, који хуморно-натуралитичким детаљима уводи елементе страшног, Цветковићев поетски текст је ближи веселој лакрдији као модификацији овог сегмента карневалских стратегија у књижевности за децу.

Линија гротескних инверзија коју можемо одредити као логичку фокусира се на разградњу официјелног погледа на свет, што се у књижевности за децу одразило на рационално обајшњење стварности, али и на побуну против света одраслих и његових правила,⁸ карактеристичну уосталом за књижевност намењену деци. Весели поремећај реда Бранко Ћопић симболички згушњава у имагинарни топоним Стрмоглавац, чији је назив сажео стратегију просторног премештења на линији: горе–доле (Опачић 2017). У његовој песми „Вашар у Стрмоглавцу”: „све ти је наопако”. Мотивски склоп песме, у препознатљивом пишевом маниру, хуморно изврће навикла схватања и ликове доводи у гротескно непримерене ситуације – медвед продаје крушке а краве купују лава, врана гата а курјак одлази у калуђере. Једини принцип света јесте карневалски смех, обесно непристајање игре на опасне законе опстанка и њихове мрачне узрочности.

Побуна против устројства одраслих најочигледнија је у песми „Шта је отац” Драгана Лукића. Њеним карневалским стратегијама припада низ поступака, премда преовладава стилски моменат. Карикирана замена функција омогућује да се песма обликује као игра суђења, у којој је јунакиња оптужена. Судија за прекршаје, отац, поставља реторичка питања. Она се моделује каталогом, који хиперболичним низом, из обнуге перспективе, устаје против претеране родитељске строгости и крутости. Целина овог поетског текста

⁸ Актуелна наука о књижевности сагледава карневализацију полазећи од последњег поглавља Бахтинове књиге о Раблеу, посвећеног језику, као и од његове теорије о полифонији (2019), да би је проучавајући карневалски моменат у књижевности за децу, усмерила управо ка противљењу одраслима и тежњи ка слободи (Стивенс 1992; Николајева 2009).

испевана је упитним реченицама, чија је интонација емоционална, узвична, тако да оне делују као бунт и претња. Медијални део, уоквирен прстенастом структуром, презентује очеве васпитне методе, виђене из перспективе мале осуђенице. Њима она доказује свој став, да би се текст уоквирио истим питањем девојчице – иницијалним које тражи одговор и другим, кулминативним, које констатује чињенице. Реторичко питање има снажно психолошко дејство, а у овој песми иронијском тоналношћу, усмереном колико према очевим, толико и према ћеркиним претеривањима, одговор који се подразумева заговара весели принцип детињства као простора слободе и љубави.

На сличан начин Лукић је обликовао и песму „Фифи”, с тим што се уместо медијалног низа претећих питања налазе директне команде, а прстенаста структура градацијски наглашава поновљен наративни сегмент, који из позиције неизреченог, само хиперболом, иронијски изокреће средишњи монолог. „Фифи” се свакако може тумачити као алегорија усмерена на родитељско неразумеваше, које добија размере противприродног. Алегорија се, међутим, раслојава у вишеслојност значења будући да власница пса од њега захтева да развије манире госпођице из високог друштва, док неми посматрач у функцији лирског субјекта – да ли само привидно незаинтересовано? – не заузима став поводом ове монстурозне замене функција. Ова песма је једно од оних књижевних дела која су намењена деци, али и одраслима. Њиховим интересовањима се приближава и карневалском сатиром.

Песма „Да ли ми верујете” Душана Радовића обрће ред одраслих логички неодрживом сликом дечака чије се тело гротескно деформише од претераног купања, додирујући се и са стратегијом разградње рационалног објашњења стварности. На тај се начин моделује апсурдна поларизација, на чијој је једној страни дечак-чистунац, а на другој су лекар и мајка који му забрањују да се купа. Одступање од очекиваног, обнутог односа тих полова отвара простор за хумор, али и за иронију. „Да ли ми верујете” је још једно од оних дела за децу која су значењски слојевита и подједнако намењена и одраслима (Потић, Јовановић 2013). Једна његова значењска линија је и поетичка, а Радовић се овом песмом супротставља традицији писања за најмлађе ругајући се њеним поучителним тенденцијама.

Поетика алогичног доминантна је одлика модерне књижевности за децу, пре свега поезије. Видови и типови одступања од здраворазумског односа према свету бројни су и разноврсни. Не могу се, међутим, све песме тог типа подвести под карневалски образац, већ они текстови које попут „Да ли ми верујете”, обликује комплекс поступака карневализације. Моменат надградње и интензивније модификације наслеђене матрице у делима намењеним младима мотивисан је карактеристично дејим одсуством критичке свести, а предложак се преиначава специфичностима дејег начина разумевања света. Тај аспект карневализације књижевности за децу, као моменат надградње карневалског обрасца, одређујемо као весело растројство. Он се не препознаје само по гротескној разградњи облика већ и по нарушавању: просторних, временских, социјалних и логичких односа. Слика света која се на тај начин моделује искошена је, смешна и маштовита, развијена на про-

цепу између дечјег погледа и истине стварности (или бар онога што одрасли схватају као истину).

Песма „Кнегиња од Бог те Пита” Мирослава Настасијевића моделује се посредством елемената структуре бајке тако што разградњом њеног обраста изокреће начела стварности. Лирски субјект упућује знатижељне како да усред једног рита нађу тражено лице иронијског имена, Кнегињу од Бог те Пита. Чаробни предмет на који наводи срећна случајност сасвим је реалистичан у свету песме – чамац. Хиперболично пародирање просторне неодређености – прелажење сто две реке и сто три рукавца – тек је један сегмент топографских разлагања: „Знате ли где је то нај-нај-нај-најдаље? / На другој страни од нај-нај-нај-најближе / сасвим на крајичку и још корак даље / затим мало горе па још мало ниже”. Спацијално растројство увод је у изокретање бајковитог сичеа потраге будући да у назначеном риту нема никога и „да су све те приче биле пуне лажи”. Потрага се не окончава налажењем траженог лица, а њена несврховитост, коју прати оксиморонска хуморно-поетична тоналност, у први план поставља логику измишљања, док се она карневалски амбивалентно – уз смешни жал, израчунава и с озбиљношћу стварног света и с његовим наметима истине и сврховитости. Весело растројство карневалских инверзија кулмира хуморно гротескном безразложношћу, која нараста до принципа бића.

Један аспект карневалских инверзија односи се на измештање из контекста и њему адекватну промену функција бића и предмета. Концертна дворана у песми „Априлски концерт” Андре Франичевића позиционира се у природу, на вир, а улогу музичара на себе преузимају његови становници, традиционални комични ликови (жаба, комарац). Очекивана похвала буђењу природе бурлескно се разграђује мотивима и ликовима, а у тексту партиципирају и друге карневалске стратегије. Веселој дружини се супротставља типично карневалски контрастни лик мргуда, љутити бумбар, који не штеди увреде. Ни она му, подсмехом, не остаје дужна па се поетски текст обликује као весела свађа. Хуморна тоналност, амбивалентно, смехом, у финалном сегменту инвертује и саму песму изокрећући је у лирску апологизацију пролећа.

Можда и најпознатији пример поступка промене функција јесте Змајев „Мали коњаник”. Лирски субјект, разиграно дете, предмете који га окружују користи као реквизите за игру претварајући стварност у лудичку реалност. Моменат модификације у односу на предложак односи се на склоност карневала ка скаредности, топографском и телесном доле, што дела књижевности за децу потискују наглашавајући веселу машту и игриви искорак из логичког поретка, симболички конкретизован употребним предметима. Ако се симболика карневалских инверзија, концентрисана у покрету-надоле и обарању хришћанске вертикале, тумачи као пакао, измештање из контекста и замена функција у књижевности намењеној најмлађима усмеравају симболику инверзија ка игри и веселом растројству. Страшно-смешна лакрдија новог, карневалског поретка помера се ка редукцији, ка смешном, док се разградња официјелог, узвишеног раја модификује ка лудичко-имагинарном разлагању

логике реалности и света одраслих. Средишњи симбол карневализације, пакао, у књижевности за децу трансформише се у централну симболику игре, као највећи степен отклона од матрице и најизразитији аспект њене надградње, и на тај начин доводи наслеђени образац у средиште дела намењених најмлађима.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Бахтин 1989: О romanu, Београд: Nolit.
- Бахтин 2019: *Problemi poetike Dostojevskog*, Академска књига.
- Ђорђевић 1990: Т. Ђорђевић, *Деца у веровањима и обичајима*, Ниш: Просвета.
- Златковић 2017: И. Златковић, *Ка поетици смеха, Хумор у српској усменој прози*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Кајзер 2004: V. Kajzer, *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, Novi Sad: Svetovi.
- Крамбегер 2009: М. Крамбегер, Позитивна онтологија детињства, у: Ј. Љуштановић (прир.), *Принцепа лута замком, Теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дејих игара*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 31–34.
- Лити 1994: М. Liti, *Evropska narodna bajka*, Београд: Orbis.
- Марковић 2018: О. Марковић, Гротеска као когнитивни феномен поетичког дискурса до предромантизма, *Philologia Mediana*, 10, Ниш: 119–134.
- Николајева 2009: М. Nikolajeva, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, New York and London: Routledge.
- Опачић 2017: З. Опачић, Свет наглавачке (Неки аспекти карневализације у књижевности за децу), у: *Карневализација у српској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане*, XLII/2, Београд: Међународни славистички центар, 285–293.
- Опачић 2018: З. Опачић, *Антологија књижевности за децу I*, Нови Сад: Издавачки центар Магице српске.
- Пешикан Љуштановић 2007: Љ. Пешикан Љуштановић, Усмена и ауторска бајка у настави, у: Љ. Петровачки (ур.), *Унапређивање наставе српског језика и књижевности. Зборник радова*. Нови Сад: Филозофски факултет – Одсек за српски језик и лингвистику, 36–58.
- Пијаже, Инхелдер 1982: Ž. Pijaže, V. Inhelder, *Intelektualni razvoj deteta*, Београд: ZUNS.
- Потић 2020: Д. Поттић, Карневализација књижевности за децу: слике гротескног тела и њихов смисао, *Детињство*, XLVI/2. Нови Сад: 36–47.
- Потић, Јовановић 2013, Д. Поттић, В. Јовановић, Игра ироније Душана Радовића, у: Ј. Делић (ур), *Зборник Магице српске за књижевност и језик*, LXI/1, Нови Сад: Магица српска, 227–239.
- Проп 2013: V. Prop, *Morfolologija bajke*, Београд: XX vek.

Стивенс 1992: J. Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, New York: Longman.

Томпсон 1972: P. Thompson, *The grotesque*, London: Methuen.

Фрејзер 1992: Џ. Фрезер, *Златна грана, Проучавање магије и религије*, Земун: Алфа–Драганић.

Dušica M. Potić

CARNIVALIZATION IN LITERATURE FOR CHILDREN

Time-space inversions and their meaning

Summary

The paper deals with time-space inversions as an aspect of carnivalisation strategies in literature for children, focusing both on their meaning as well as on the moment in which the carnival matrix becomes modified. The main properties of carnival images comprise hyperbolism and cheerful and festive tone of concrete, sense concepts. The main aspects of grotesque images are the grotesque body and time-space inversion. They are modelled by disfiguration and downward movement. A symbolic meaning of time-space inversions relates to the reversal of the Christian vertical. Semantic modification in children's literature relates to the enhancement, which is observed as the modelling of a skewed children's perception, different from official, rational world of adults. the resemantisation of the latter and shaping of the play order by means of twisting the official, rational world of adults.

Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 16. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ТРОМПЛЕЈСКА БИЋА ФИКЦИЈЕ

У тематски фокус студије *Тромплејска бића фикције* смештени су специфични књижевни јунаци, другачији од осталих јер имају флуидан онтолошки статус; то су лиминални јунаци, а међе које прелазе су: рођени–нерођени, мртви–живи, нељудски–људски. Ови јунаци се не могу сместити у границе класичне аристотеловске миметичке концепције јунака (бољег, горег или попут нас) па се решење тражи у оквирима теорије могућих светова или когнитивне наратологије. У каталогу тромплејских јунака нашле су се бебе, вампири, оживела уметничка дела (статуе, портрети) али и тромплејски читалац који остаје заглављен у хипертекстуалном свету. Подстицај за именовање тромплејских бића везан је за ликовну технику која производи оптичку варку да насликани јунаци или ствари „излазе“ из оквира слике и „улазе“ у свет посматрача.

Кључне речи: тромплеј, лимес, вампири, оживљене статуе.

У студији, која се бави анализом књижевног текста, покушај да се под кров насловне синтагме *Тромплејска бића фикције* сместе и дела из вербалне уметности може изазвати оправдану неверицу. Тромплеј је трик, оптичка варка којим се ствара илузија тродимензионалних објеката на дводимензионалној површини. Јавља се у ликовној уметности, архитектури, позоришној уметности, дизајну. У ликовној поетици, не само да означава ефекат обмане, већ је препознат и као жанр са дугом историјом. Тромплеј који је скренуо нашу пажњу односи се на слику шпанског сликара, илустратора и гравера Пере Борел дел Каса (Pere Borrell del Caso) *Бекство од критике*. Иако насликана давне 1874, она спада у ред најцитиранијих тромплејских остварења.

* prof.vukicevic.dragana@gmail.com



Escaping criticism, Pere Borrell del Caso¹

Нашу пажњу није привукла ни техника (вештина) која твори илузију, нити несавршеност чула која омогућавају превару, већ „зачарана симулација” (како Бодријар назива тромплеје)², ефекат објекта истовремено поринутог у две онтолошке, различите просторне и временске димензије.

Дечак који је кренуо из фикцијског универзума слике и покушао да изађе из онтолошког рама сопственог бића, усмерио нас је према фикцијском универзуму књижевних јунака. Ликовни жанр нас је инспирисао да трагамо за његовим књижевним панданима: за бићима која су у књижевној фикцији остварила „тромплејски” бивалентан онтолошки статус. Изворно значење речи везано за превару ока, усмерили смо ка неологизмима који имају шире значење: „trompe-fiction”, „trompe-sens” и којима се могу обухватити сва фикцијска бића, било насликана или вербализована, која имају бивалантан онтолошки статус. Ипак, у наслову смо задржали познатији, одомаћен неологизам – тромплеј, свесни његовог суженог значења (превара ока наспрам превара свих чула). Тиме смо хтели да истакнемо везу са сликом *Бекство од критике* која нас је иницијално инспирисала, којом је наша прича о књижевним „тромплејима” и започела, не бежећи од критике кумовања већ је свесно прихватајући.

О тромплејским бићима у књижевности почели смо да размишљамо пишући рад за научни скуп посвећен бебама и нашавши се пред загонетком бића које, слично дечаку на слици Пера Борел дел Каса, овог пута пролазећи кроз „врата утробе”, излази из оквира једног света, и „улази”, најчешће с плачем, у други, наш свет. Иако су отворено поље аутоучитавања (не говоре

¹ Сliku смо преузели са сајта са ознаком public domain: https://en.wikipedia.org/wiki/Pere_Borrell_del_Caso#/media/File:Escaping_criticism-by_pere_borrell_del_caso.png;

² Бодријар пише о порнографији као рашчараној симулацији и тромплејима као зачараним симулацијама (Бодријар, 1994).

наш језик, али су стално поље наших означавања), бебе смо оставили у предвоју тромплеја одвајајући их од оних бића која не мењају само онтолошки статус у еволутивним развојним фазама – већ целокупно онтолошко стање. Било рођене или нерођене (фетуси) – бебе су живе. За разлику од оживљених мртваца или оживљених статуа, оне деле онтолошки рам својих означатеља и интегрисане су у њихов могући свет.

И док су бебе природне и могуће, прави тромплејски јунаци су немогући и неприродни јер живе истовремено у различитим онтолошким алтернитетима. Они, попут вируса, прелазе рампе светова; теку између живих и мртвих, нерођених и рођених, стварних и имагинарних, од крви и меса и оних од трулежи или од мермера. Најмањи заједнички садржатељ ових јунака јесте њихов бивалентан онтолошки статус, преступ и прелаз, лимес у којем као могући у немогућем, и као немогући у могућем егзистирају. Сваки од ових јунака спаја у себи неспојиве границе живог и неживог, живог и мртвог, умрлог и рођеног, речју, они су тачке парадоксалног ерототанатичног потирућег сусрета.

Тромплеје смо и нумерички означили. Бројем један – оживеле мртваце и вампире као њихову типску варијацију. Бројем два – оживело-неживе ствари-бића; онтолошка међа коју они прелазе јесте жива и нежива природа а централне фигуре овог подскупа су оживеле статуе и оживели портрети. Тромплеј број три је тромплејски читалац који прелази онтолошку међу између универзума читаоца и универзума (хипер)текста. Овим нисмо исцрпили галерију тромплејских бића. Број одаја у којима обитавају много је већи. Пратећи варијантност ових ликова, застали смо пред пролиферацијом наративних светова које насељавају „дигитална бића”, киборзи, пред надирућом семиосфером новог света – људи у мрежи. Без обзира на варијантност, у нашој номинализацији сви ови јунаци имају сродничке црте. Трансгресивност је једна од особина коју сви деле.

Под тромплејским бићима подразумевамо увек оне који су начинили онтолошки прелаз, „скок/искорак у непознато” и у том скоку остали заглављени. Као такви они не могу бити перспективирани, омеђани једном фокализаторском димензијом те је стога њихова хронотопичност специфична: могу бити у земљи и ван земље подједнако као и на земљи, или на небу; сви који су и тамо и овде, ни тамо ни овде, ни ово ни оно, и ово и оно, трајни лиминари; временски неухватљиви, смештени и у никад и у сада, и у сада и у никад. Увек су на граници, прагу, вратима: бебе пролазе кроз врата утробе, вампири кроз гроб, Илићеве живе статуе (в. песме *Тибуро*, *Мраморни убица*) немају видљиво место „прелаза” – оне пролазе кроз додир или поглед који их оживљава. Рушећи међе бића и њихових саморазумљивих светова, праћени нелагодом и неразумевањем, они су увек одбачени изгнаници.

С једне стране, тренутак преласка границе, а с друге, бивствовање у граничном простору – драмске су радње и полови тромплејске драме чији су конфронтирани актери: а) агенси (субјекти) који су у тромплејском свету (вампири, на пример) и б) медијатори (пацијенси) који у њега приступају (жртве).

Тромплејски светови су драматични, под притиском сусрета изгнаника из природног света, затечених и заточених у тромплејском свету (пацијенса) и субјеката који их и одбијају и привлаче (агенаса). Пацијенси су истовремено и једини медијатори, означитељи јер су субјекти тромплејског света нема бића (мртва, нежива, немогућа). Зато се о тромплејском свету сведочи чешће кроз перспективизацију стања и атмосфере, него кроз именовање.

Граничност и онтолошка међа (жив-мртав, нежив-жив) битни су за одређења тромплејских бића, али нису и њихова *differentia specifica*. У покушају да разграничимо онтолошки бивалентна бића од оних који прелазе границу али немају тромплејска својства, успоставили смо нову типологију јунака – одвојили смо од тромплејских бића њихове далеке сроднике. То су бића синтезе (Христ, на пример), метаморфична бића (из етиолошких предања, из легенди), али и химерична, хипнотичка, хибернетичка бића (чији је онтолошки статус могућ (самерљив) унутар привилегованог актуализованог наративног света). Тромплејност смо посматрали као скаларну величину која се различитим интензитетом и у различитим манифестацијама испољавала зависно од начина како се успостављао појам границе и граничног бића. Што је граница била семантички и лингвистички непрозирнија, што се нарација показивала немоћнијом да ту границу претвори у језичке симболе, припитоми је значењем (нпр. једно од значења односи се на хришћанску егзегезу постморталног живота у рају и паклу), то је интензитет тромплејског више растао. Тромплејски свет се отварао према неизрецивом и неименљивом, оним што је потискивано, гурано у психотични цеп бића, и што се, будући да је било праћено нелагодом, непрестано преозначавало, саботирало, заустављало. У поређењу са нетромплејским бићима која прелазе границу, у поређењу са бићима синтезе, или метаморфичним бићима која се мењају, или, на пример, хибернетичким (која нестају буђењем), тромплејски јунаци су остајали заглављени опирајући се означавању.

Одбрана приче

Шта се дешава када се ликови „заглаве” у опречним световима, кад доживе тренутак вечности у сусрету с истовремено привлачно-претећим трансцендентним?³

Улазак јунака у простор трансцендентног и немоћ да поврати равнотежу и логику природног света, за причу је неподношљиво место које се опире причању – и стога увек неугодна храпавост, муцавост, немост. Наше примере заправо чине наративи у којима се јављају знаке, сигнали тромплејског не-

³ Читање је налажење „ориго тачке” од које почиње оријентација у наративном свету; хијерархизовање „онтолошких” нивоа, препознавање привилегованог света, стварање мотивацијских ланаца који држе на окупу, попут лепка, мотиве. Али шта се дешава када се „овај тепих” измакне читаоцу, када се ликови заглаве у „тромплејском универзуму” у којем се не може реконструисати ориго тачка, препознати привилегован свет, када се не могу хијерархизовати онтолошки нивои и створити мотивацијски ланци? Шта се дешава кад се ликови „заглаве”?

изрецивог света. Ти сигнали се непрестано пригушују, приповедање „хуманизује” и враћа у антропоцентричне оквире разумљивог. Како се причањем пригушују ти сигнали?

Да би се прича наставила, „нема оправдања за неразрешену онтолошку двојност”, приповедач се „враћао” у сигурну луку класичне приче и њених „разумљивих” универзума; нпр., у хришћанским интерпретацијама одвајају се бића раја од бића пакла, живи од мртвих – праве се границе које омогућавају именовање преко разлика, класа, просторних или временских одсека, категорија и сл. Религијским наративима су се слабили сигнали неизрециве Другости.

Повратак у луку класичне приче, прелаз од асимболичног у симболично, привукао је пажњу особито проучавалаца неприродних наратива. Служећи се једном од најзначајнијих вампиролошких монографија у српској књижевности (*Мотив вампира у миту и књижевности* Ане Радин), навешћемо механизме дистанцирања од тромплејског наратива пратећи типове транспозиције вампирског мотива у српској прозној књижевности. Они су истовремено и механизми дезаутентизације тромплејских светова (њиховог измештања из могућих у немогуће светове). То су:

1. „удвостручавање приповедне опције (увођењем два приповедача од којих је један „објективан” и оспорава постојање натприродне појаве, а други „субјективан” те га не доводи у питање)” (Радин, 1996: 15–16);
2. „избор лабилног јунака за протагонисту догађаја (јунак ком се под утицајем застрашујућих прича и сопственог сујеверног убеђења само привиђају натприродне појаве којих иначе нема)” (Радин, 1996: 15–16);
3. „онеобичавање простора и времена (тако да замагли стварност и дозволи грешку у процени појаве)” (Радин, 1996: 15–16).

Наведене примере дезаутентизације тромплејског света можемо тумачити и кроз процесе рационализације, покушаје логичког ума да супротстави природан свет (као привилегован) неприродном. У том случају, у форми претпоставки, објашњења, алогички свет се „подређује” антропоцентричној логици приповедања а тромплејским јунацима конфронтирају привилеговани јунаци, конструктори поузданог света. Борба неизрецивог са причом и победа приче заправо је трикстерска замка тромплејских наратива, приповедачевих „техника”, „умећа”, „лажи” у пригушивању сигнала неизрецивог, истовремено и привлачног и одбојног непознатог.

Шта је све морао савладати приповедач трикстер – и како је, слабећи сигнале једног, појачаво сигнале свог нарцистичко-антропоцентричног аутокомуникативног света?

Тромплејске јунаке је стварао кроз негације и инверзије: наспрам миметичног успостављао антимиетички концепт, наспрам природног – неприродни, наспрам могућег – немогући. То је већ било довољно за драму, за причу и причање, за прво припитомљавање неприпитомљивог света. Издвојили

смо неколике одлике новоконструисаног тромплејског света: антими­метичност, протежност, зазорност, парадоксалност и амбивалентност.

Тромплејски јунак је антими­метичан: он није као ми, нити је бољи нити гори од нас. За почетак, не може се чак одредити ни као рођени или нерође­ни, живи или мртви, неживи или живи. У појмовној апаратури Шкловског он би увек био онеобичен јунак, у Бартовој – атопичан.

Нео­ме­ђе­ност тромплејских јунака условила је и њихову неприродну фи­зичку појавност, парадоксалност ерототанатичног споја: истовремену нео­грани­чену екстензивност и пунктуалност. Тромплејска бића се протежу кроз светове мртвих и живих, али су и пунктуална бића њиховог споја; исто­вре­мено су бића велике екстензије (бес­ко­нач­но­г и веч­но­г) и мале екстензије (заглављена у тренутку, у неподношљивом споју и живог и мртвог, ни жи­вог ни мртвог). Динамична екстензија омогућава ширење и скупљање бића: оно може бити статуа-жена, мртавац-љубавник, читалац и прочитан, може постојати у некомпатибилним али „ко­ег­зи­сти­ра­ју­ћим облицима” (о ко­ег­зи­сти­ра­ју­ћим и некомпатибилним варијантама в. Иверсен 2013, Аблер, 2013). Битна одлика (ко­ег­зи­сти­ра­ју­ћих) тромплејских бића је парадоксалност. Па­ра­докс оптимализује ширење бића, прекорачивање међе (онтолошких, пси­хо­лошких, логичких баријера лика).

Управо због ове парадоксалности која одликује тромплејске јунаке у дескрипцији наративног света функционалнијом се показала неприродна наратологија и њена поетика опонирања „природним” наративима.⁴ У концептуализацији тромплејских бића класична миметичка теорија лика испоставила се недовољном и слабо употребљивом. Несамерљиви копулом „као”, вампири или оживеле статуе нису се уклапали у еталонску дескрипцију лика коју нуди класична наратологија. Искључивост, спој неспојивог, била је тачка њиховог бујања. Неприродна наратологија се показала инспиративном за анализу тромплејских наратива не само на плану дескрипције већ и њихове реторике.

(Не)моћ реторике и тромплејско биће

Реторика тромплејских наратива почива на фигурама (карактеристичним за неприродне наративе): на негацијама, инверзијама, парадоксу и хипербатону. То су типичне фигуре којима се кроз негирања или искључивања познатог покушава савладати нелагода непознатог. Други начин описивања

⁴ Најпрецизнији опис тромплејских наратива пронашли смо у неприродној наратологији под лексикографском одредницом „неприродни наратив”: „An unnatural narrative violates physical laws, logical principles, or standard anthropomorphic limitations of knowledge by representing storytelling scenarios, narrators, characters, temporalities, or spaces that could not exist in the actual world” (Јан Албер, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>). Тромплејски светови чине један од подсупова неприродних светова. И за наративне светове који се плету око вампира или оживљених кипова (као и за неприродне наративе) такође је карактеристично нарушавање психичких закона, логичких принципа или стандардних антропоморфних ограничења знања у презентовању јунака, простора или времена који не би могли да постоје у актуалном свету.

односи се на стање бића које улази у неименљив страни свет непознатог и претећег Другог.

Најсажетије описе специфичног стања кроз које пролази пацијенс уласком у тромплејски свет нашли смо у етнолошкој литератури у описима обреда прелаза (лимеса – прага у којем обитавају лиминална бића), као и у студијама из неприродне наратологије.

У студији *Варијације на тему лиминалности* Виктор Тарнер наводи следеће карактеристике лиминара:

Они су пола-пола од успостављеног стања политичко правне структуре. Такође измичу уобичајеној когнитивној класификацији, јер нису ни-ово-ни-оно, ни-овде-ни-тамо, ни-онакви-ни-овакви. Гледано из њиховог неземаљског, структуралног контекста, они су на неки начин мртви за овај свет, јер лиминалност има многе симболе смрти [...] Може се рећи да они учествују у процесу где се мрве у прах неке врсте хомогеног друштвеног материјала у којем се могућности диференцијације још увек могу назрети (Тарнер 1986: 41).

Сличне варијације на тему лиминара налазимо и у раду Барбаре Мајерхоф *Обреди прелаза: процес и парадокс*: „Особа у лиминалној фази представља неиздиференцирану људскост: све што је универзално, урођено, целовито и сједињено” (Мајерхоф 1986: 24).

Искуство „неиздиференциране људскости” кроз које пролази пацијенс/иницијант покушали смо да објаснимо довођењем у везу са стањем, које Јулија Кристева у књизи *Моћи ужаса – огледи о зазорности* именује као зазорност. Она пише о „сплету афеката и мисли” који преплављују човека и побуни против нечега прекомерног што долази из спољашњег или унутрашњег света, нечег што је близу, али је неприхватљиво, о зазорљивом које је нећудоредно, тамно, заобилазно, дволично. Ипак, она уочава и амбивалентну страну зазорности, насупрот одбојности – пол привлачности:

Но истодобно је тај полет, тај грч, тај скок привучен нечим исто толико замамним, колико и забрањеним другдје. Неуморно, као због каква неукротива бумеранга, налази се онај који је тиме обузет, због пола позивања и одбијања, дословце, изван себе (Кристева б. г. 7).

Као бумеранг, и тромплејска бића (агенси) истовремено привлаче и одбијају или су, ван себе, истовремено привучена и одбијена (пацијенси). Аналогија се може успоставити и са Ничевим описом понора који мами онога који гледа у њега или Твитчеловим описом живих мртваца. У студији *Живи мртваци* Твитчел пише о добровољном пристајању на поглед у онострано, на подметање грла за угриз вампира – о привлачној (не само одбојној снази) претећег трансцендентог, о покорности и послушности жртве. Будући да су тачке еротоганатичног спајања (смрти и рађања), тромплејска бића поседују „еротизирани зазорност” (Кристева б. г. 32) – неугоду чији је пол угода спајања у којој је идентитет одсутан.

Хронотоп. У тмини и немости нових светова

Тромплејски јунаци долазе из небића, из другости која нам недостаје, која је и понор и мост преко наше остварене фиксираности. Њихов свет није перцептивно савладив чулима јер је у смрти, слепилу и немости/глувоћи.

Ноћ је најчешће „светло” тог света („Заторност чува ону ноћ у којој се губи обрис означен ствари и у којој делује тек наизмерљив афект” (Кристева 2019:18), а тромплејски јунак у њему је, како Кристева у књизи *Моћ ужаса* описује, зазорљиво биће, „путник у ноћи чији крај стално измиче”, који „осећа опасност, пропаст коју представља псеудо-објекат који га привлачи” (Кристева 2019: 16).

Тромплејски пацијенси су увек дезоријентисани – без часовника који куца у њиховом свету, без биолошког времена и његових граничних полова рађања и умирања. Њихово време је и прекомерност бесконачног, и тренутак прекорачја из коначног. Оно је зазорљиво „двостурко” („Време зазорности је двоструко: време заборавља и грмљавине, копреном застрте бесконачности и тренутка у којем се јавља откровење” (Кристева б.г. 16).

Ноћ у којој се губе обриси означених ствари и слепило света који се опире означавању уводе нас у тромплејски простор и време несагледиво у биолошким просторно-временским координатама. У студијама из неприродне наратологије онеобиченом (tromплејском) времену придато је својство ширења, скупљања, потирања, премештања (в. Албер, *Unnatural Narrative*). У оваквим хрономонтажама могуће су обрнуте последично-узрочне релације, временске рупе (у којима не постоји хронометријско време), контрадикторне темпоралне линије „које се састоје од међусобно искључивих догађаја или низова догађаја”); диференцијалне временске линије (у којима становници истог света старе другачијом брзином од осталих) (в. Alber, *Unnatural Narrative*). У географији која је карактеристична за неприродне наративе и која не може бити актуализована у реалном, природном свету („non-actualizable geographies”), дезоријантисаност се постиже инверзивним релацијама горе – доле, лево – десно, унутра – ван; (синдром Алисе у земљи чуда). Тромплејски време-простор не подлеже физичким законима. Близак је „фантастичном хиперболизму времена” који, по Бахтину, карактерише растезање часова, сажимање дана, месеци или година у тренутак. Такав је случај, на пример, чест у катабаичким наративима, као што је у нашем примеру проток времена у приповеци *Вечност* Јанка Веселиновића или *Секунд вечности* Драгутина Илића.

У тромплејском универзуму кључан је тренутак неподношљиве онтолошке двојности бића у преступу. То је тренутак који трансцендира физичко време и физички простор и „излази” из хронолошког узрочно-последичног следа. Две најчешће дезоријентишуће просторне фокализаторске опције које смо препознали у тромплејским наративима су:

- а) парализован простор (заснован на емотивној спацијализацији: дефинисању места преко емоције страха, нелагоде, непријатности),

- б) „земљотресно (еуфорично) тло” ерототанатичног нестајања-настајања у коме се губи упоришна идентификацијска самеравајућа тачка субјекта.

Попут времена, можемо закључити да је и тромплејски простор зазорљив „заокупља одбаченика, изопћеника, никада није један, ни хомоген, ни обухватљив, него битно дјелљив, савитљив, катастрофичан” (Кристева 1989: 15).

Зазорљив у својој двостукости је и простор на слици Пере Борел дел Каса која нам је и послужила као инспирацијски замајак; дечаку који бежи од критике искорак у нови свет, наш свет с оне стране сликаног, као да није донео олакшање. Управо обратно – делује да је оно ка чему бежи страшније од онога од чега бежи и да му не пружа утеху. У његовом погледу је страх од Другог који га гледа, који је заправо огледало нас са друге стране рама. Ми постајемо субјекти неизрециве неутешне Другости.

Будући да не постоји континуитет времена и простора, не може се сусрет с трансцендентним припитомити „искуством” пацијенса, нити се може пренети; сваки сусрет с тромплејским бићем је рискантан, смртоносан, неповљив. Тромплејски наративи почивају на аномалији („anomalous suspense” – Албер), на неизвесности која се не смањује репетицијом („paradox of repeated suspense” – Албер)⁵. Уместо уобичајног попуштања напетости, сваки расплет је лажан и сваки расплет је клица новог заплета, пример мета-суспензије. Тромплејски свет је претећи присутан у својој могућности чак и кад га дневна светлост руши. Ноћ без обрису је сенка која се надвија над сваком „јасном” контуром дана.

Наша анализа тромплејског наратива имала је два смера – с једне стране, циљ нам је био да препознамо механизме слабљења тромплејских сигнала и „одбрану приче” од неизрецивог, некомуникативног трансцендентног, а с друге, да их упркос тим механизмима (негације, рационализације, парадокса) чујемо. У потрази за причом о Другом, испоставило се да смо, пишући о онтолошки бивалентним бићима, заправо писали о доминантним страховима – од људског несвршеног карактера, од губика Другог, од погрешених представа о свету и себи у свету, од лажности чулног, искуственог. Нисмо ли тиме, пишући о фантастичним немогућим небићима, отворили „пандорину кутију” – „психотички џеп” у коме скривамо истине и непознанице о себи. И није ли фантастика прича о оном што јесмо, а не о ономе што нисмо, скривени, помало аветињски, психонаратив нас самих опетованих у немогућим или алтернативним световима.

⁵ В. Албер: J. Alber, Unnatural narrative, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>.

ЛИТЕРАТУРА

- Албер 2014: J. Alber, *Unnatural narrative*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>, preg. 22. 09. 2020.
- Бодријар 1994: Ж. Бодријар, *О завођењу*, Подгорица, Приштина.
- Долежел 1997: Л. Долежел, Мимезис и могући светови, Наративни светови, *Реч*, 4, 30, Београд, 74–83, 83–88.
- Кристева 1989: J. Kristeva, *Моћи užasa. Ogledi o zazornosti*, Zagreb: Naprijed.
- Кристева: J. Kristeva, *Ужас*, Београд: Арт прес, б. г.
- Мајерхоф 1986: Б. Мајерхоф, Обреди прелаза: процес и парадокс, *Градина*, 21, бр. 10, 18–39.
- Тарнер 1986: В.Тарнер, Варијације на тему лиминалности, *Градина*, 21, 10, 40–56.
- The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, preg. 22. 09. 2020.

Dragana B. Vukićević

„TROMPE L’OEIL” BEINGS OF FICTION

Summary

This paper is about trompe l’oeil beings but not in painting than in literature. We wrote about revived statues and revived dead as impossible ontological bivalent heroes. We found the most inspiring descriptions of impossible beings in studies in unnatural narratology, as well as in ethnological explanations of the rite of passage. They cannot be placed in typical spaces or in the usual biological time. They are both alive and dead, neither alive nor dead, that separates them from other heroes.

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

МОДЕЛИ РЕЦЕПТИВНОГ ОДГОВОРА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Полазећи од методолошких претпоставки савремених теорија читања, у раду се анализирају модели читаоца у књижевности за децу, који су садржани у инстанцама имплицитног читаоца (V. Iser), наратора (G. Prince) и наративне публике (J. Phelan, P. Rabinowitz). Усмереност лирског или епског наратива ка детету као „идеалном реципијенту” и иманентној генеричкој ознаци, имплицитно отвара питање (не)усаглашености интерпретативних стратегија. Тумачење рецептивних компетенција вишеструке и често амбивалентне фигуре читаоца може помоћи приликом објашњавања „херменеутичке сложености” многих дела књижевности за децу чији се фикционални светови развијају „на више нивоа сложености” који су „прилагођени различитим узрастима” реципијената (Шефер 2001: 249). Функционални опис рецептивних инстанци може представљати и базично полазиште за ревизију методолошко–интерпретативних аспеката овог књижевног жанра. Изворну литературу у истраживању примарно чине текстови савремених српских аутора књижевности за децу: Милована Витезовића и Рајка Петрова Нога.

Кључне речи: књижевност за децу, имплицитни читалац, наративна публика, наратор.

Интерес за рецепцију књижевног текста у науци о књижевности почиње се интензивирати 30-их година прошлог века, посебно унутар феноменолошки оријентисане књижевне теорије. Уводећи једну од првих типологија читалаца, Роман Ингарден указује на разлике између активног и пасивног читаоца. Док потоњи књижевно дело разуме на денотативној равни, активни читалац је учесник у креирању значења дела. Читати активно за Ингардена значи партиципирати у тексту, односно, прихватити улогу саучесника у откривању његовог смисла. У данас добро познатој Ингарденовој теорији о слојевитој структури текста посебно треба издвојити „слој схематизованих аспеката” као индикативан за улогу читаоца, будући да управо „места неодређености” која су неизбежан део света сваког фикционалног текста, траже конкретизацију, неку врсту опредмећености у чину читања.

* snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

Оно што је у том процесу попуњавања празнина и места неодређености контролисано текстом, добиће своју термилошку ознаку у радовима Ингарденовог настављача, Волфганга Изера, у данас опште прихваћеном теоријском појму *имплицитни читалац*. Овај читалац, према Изеру, чиста је текстуална категорија, стратегија (најчешће наративна¹), која усмерава правац исправног или адекватног читања. Отуд се његов метонимијски лик увек може свести на јединствени ентитет, као на фигуру која јемчи за кохерентност и интерпретативну целовитост рецепције.

Као концепт, имплицитни читалац је укоренен у самој структури текста; будући конструкт, ни на који начин се не може изједначити ни са једним реалним читаоцем (Изер 1978: 34).

Усмерена, не толико на реторичке аспекте пријема, колико на комуникативне потенцијале текста и интерактивну природу читања, Изерова теорија као да је превиђала случајеве комплекснијих, жанровски хетерогених текстова, који претпостављају неколико сличних или различитих имплицитних читалаца. Сучељеност или непомирљивост интерпретативних стратегија контролисаних текстом очито да је морала довести у питање методолошку апликативност Изеровог концепта. У постизеровској термилошкој и методолошкој пролиферацији рецепцијских инстанци, осим унутар покрета критике читалачког одговора (Reader's Response Criticism), типологија рецепцијских фигура допуњена је 70-их година прошлог века Принсовим појмом *наратера* и у новије време концептом *наративне публике* Џејмса Фелана и Питера Рабиновича.

Подсетимо, Џералд Принс дефинише наратера као оног коме се приповеда, а који је уписан у текст. Типолошки, наратер показује висок степен варијабилности, у распону од маске читаоца и апелативних фигура (према терминологији Жана Русеа, *спољашњи наратер*²), до ликова-наратера (према Русеу, *унутрашњи наратер*).

Џејмс Фелан и Питер Рабинович *наративну публику* (за разлику од *реалне* и *идеалне ауторске публике*), одређују као публику која „егзистира у свету приче”³ и која ликове и догађаје доживљава као стварне унутар тог света. Иако је реч о релативно новом теоријском моделу, премисе на којима је он изграђен датирају из 70-их година прошлог века, када се под утицајем теорије могућих светова фикцији почиње приписивати важнија улога у креацији секундарних светова.

У улози наративне публике налази се сваки имерзивни читалац, који је, захваљујући наративним компетенцијама емпатије когнитивно и афективно присутан у свету приче коју перципира, без обзира на тип чулне медијације.⁴ Полазећи од метафоре Ричарда Герига о читању као саучествовању, Ма-

¹ Изерове анализе се углавном фокусирају на прозне жанрове.

² В. о врстама спољашњег наратера у: Милосављевић Милић 2007: 21.

³ Скрећемо пажњу на промену која се тиче генезе рецептивних инстанци; структуралистички одређени „текст”, замењен је сада когнитивистичким простором „света приче”.

⁴ Недавна експанзија когнитивистички усмерених приступа књижевном тексту реактуелизовала је значај урањања као имагинативног насељавања фикционалних светова, те емпатије, као афективног пратиоца овог транссветовног путовања.

ри-Лор Рајан кључним предусловом имерзивног читања сматра процес менталног премештања (2001: 103), будући да управо он омогућава доживљај фикционалних светова као актуелних или стварних. Инстанце читаоца и ликова у концепту наративне публике су онтолошки реверзибилне: стварни читалац постаје фикционално ЈА, фигура текста, а књижевни лик или текстуална инстанца постаје особа, биће из света приче.⁵

У следећој табели сумирамо основна својства и функције за три наведена рецептивна модела којима ћемо даље у раду посветити више пажње.⁶

В. Изер	<i>имплицитни читалац</i>	стратегија текста, публика имплицитног аутора	интеракција и контрола читања, естетска актуелизација	интегративни чинилац (метонимијска фигура) зависи од текста – један имплицитни читалац
Ц. Принс	<i>наратор</i>	ТИ – текста, приповедачева публика	реторичко усмеравање	више врста: унутрашњи и спољашњи
П. Фелан / Ц. Рабинович	<i>наративна публика</i>	имагинарни становник света дела; наративна публика која <i>верује</i> у стварност представљеног света	услов читљивости критеријум ураћања; од емпатије до идентификације	зависност од света приче

Рецептивне инстанце у овој трипартитној типологији указују на разлике у концепцији читаоца и у његовој улози на различитим нивоима пријема. Као такве, оне иду у прилог методолошком плурализму, тако да се у анализи књижевног/фикционалног текста могу задржати сва теоријска три аспекта рецепције. Додајмо, притом, да су поменути аутори своје претпоставке базирали на такозваној озбиљној књижевности и интерпретативним компетенцијама „одраслог”, просечног читаоца задржавајући се на синхронном пресеку текстуалних конвенција или жанровској диференцијацији фигуре читаоца, не узимајући у обзир емпиријске аспекте рецепције па ни критеријум узраста, односно, експлицитно циљане публике за коју се пише, као што је то случај са књижевношћу за децу.

⁵ Оно што Винсен Жув назива „ефекат живота” (1999: 232).

⁶ Исцрпан преглед теорија читања и типологија читалаца в. у: М. Бојанић Ђирковић, 2018.

Читалац у књижевности за децу

С обзиром на то да се жанровска *differentia specifica* ове врсте књижевности налази у реципијенту,⁷ односно, да се књижевност за децу одређује као онај скуп (најчешће фикционалних) текстова који су интенционално намењени детету као примарном/повлашћеном читаоцу, свако њено тумачење неизоставно укључује ову фигуру. И управо се у томе крије и опасност поједностављивања или погрешног читања овог жанра. Јер, ко је, заправо, читалац у књижевности за децу?

Утицај који су студије културе у последњих неколико деценија извршиле на интерпретативне стратегије у домену науке о књижевности у првом реду се тиче улоге дискуривних пракси (пре свега, идеолошких) у конструкцији значења дела. Са ових позиција дошло је до радикалног превредновања статуса који књижевност за децу има у контексту дијахронијске поетике. Њена увек пратећа, дидактичка компонента, само је олакшала напад на слаба места како се до тада чинило, стабилног жанра. Тако, Карин Лесник-Оберстајн, прихватајући од Жаклин Роуз тезу о конструктивној природи концепта „дете” којом је обојен дискурс критичара, истиче да схватање књижевности за децу као литературе која је адекватна за децу импликује да се ни појам деца ни појам литература у таквом контексту не могу нити изоловати нити задржати своја првобитна независна значења.

[...] књижевност за децу тумачена као „књиге које су добре за децу” сугерише да су појмови који чине њене саставне елементе – деца и књижевност – нераскидиви [...] реч деца у изразу књижевност за децу означава ускоспецифичне замисли о деци, ничим битно везане са осталим концептима „деце” (као што су они присутни у психологији, социологији, историји, уметности, или књижевности) [...] а реч књижевност у склопу књижевности за децу је посебна замисао о књижевности, не строго везана за било коју другу књижевност (Лесник-Оберстајн 2013: 28).

Са ових теоријских позиција проистиче закључак да сваки разговор о одређењу књижевности за децу садржи претпоставку о постојању детета-читаоца као неког целовитог, конзистентног, објективног ентитета што сведочи о очитој повезаности тумачења књижевности за децу са конструкцијом овог појма, као и појма детињство. На додатни парадокс који произилази из овако теоријски зачараног круга поменутог ауторка скреће пажњу и ставом да се „књижевност за децу дефинише као оно што и на плану садржине и на плану форме садржи „потребе деце” па се тако о стварању, издавању, куповини и продаји ових дела међу одраслима говори као да је само „дете” присутно унутар књиге (Лесник-Оберстајн 2013: 28).

Схватање деце-читалаца и књижевности за децу као нечега истоветног, тврди Лесник-Оберстајн, води до изненађујућег али прилично распрострање-

⁷ Уколико прихватимо Бахтиново одређење жанра као самог услова читљивости текста, онда би реципијент или аспект пријема као конвенционална фигура читаоца био имплицитно садржан у сваком тексту. У историјској поетици декларативно означавање или чак именовање читаоца за кога се пише налазимо од најранијих дана, а један од конвенционалних начина апелације је онај у паратексту (посвети).

ног методолошког анахронизма, имплицитно садржаног у приступу овим књижевним текстовима као да су их написала сама деца која изражавају своје потребе, осећања и искуства.

Сматрамо да ови теоријски увиди помажу, не само контекстуализацији књижевности за децу унутар историјскопоетичких мена, већ и бољем, ако не и прецизнијем тумачењу фигуре читаоца/читалаца као њене генеричке ознаке. Књижевнотеоријске типологије, посебно оне које се тичу рецептивних инстанци, могу притом имати и релевантан хеуристички потенцијал. Тако се уместо једног и јединственог читаоца (сувише рестриктивног и за реално дете читаоца и за његове текстуалне маске), – у тексту истовремено открива више читалачких, не нужно усаглашених, често и амбивалентних стратегија. Овде ћемо посебно указати на садејство поменуте три категорије: имплицитног читаоца, наратера и наративне публике.

Наратер

Пођимо од наратера као од читалачке улоге коју је у тексту најлакше препознати и именовати. Интерактивност, као иманентно својство поетике књижевности за децу своју експлицитну манифестацију има у дијалогској структури текста. Најчешћи саговорник је тада дете, било као унутрашњи наратер, када су у песми/причи фигура читаоца и лик обједињени, било као спољашњи наратер, који је метонимијска замена замишљеног читаоца.

Пример бр. 1 (унутрашњи наратер):

Деда је твој неко,
Што живи тамо далеко.
Што држи твоју слику
У срцу и у новчанику (Милован Витезовић, „Деда”, нав. према: Ценић 2016: 40).

Пример бр. 2 (спољашњи наратер):

Шумски извор – вода питка.
Лепотица – буква витка.
Пурпур сунца јутро зари.
На пропланку купинари.
Видиш децу, чујеш вику.
Поправљају крвну слику! (Томислав Ђокић, „Шумски акварел”, нав. према: Ценић 2016: 105).

С обзиром на то да се степен поклапања реалне публике и наратера смањује са порастом фикционализације наратера (Милосављевић Милић 2007: 21), очекивало би се да је лик детета-читаоца мање саображен са наратером из првог примера него са спољашњим наратером у другом примеру. Утолико пре, што, као у првом примеру лирски субјекат исказа није на истом дијегетичком нивоу са примаоцем исказа. Уобичајено тумачење, међутим, оповргава ову прилично стабилну хипотезу; тако се иначе ликови апострофираног детета – јунака песама тумаче на поједностављен начин, као да

представљају било које конкретно дете-читаоца (са мање више непроменљивим психофизичким својствима), што је индикативно управо за овде критичком суду изложен есенцијалистички приступ концепту детињства. Стихови из првог примера указују и на реторички аспект читања: наиме, дијалошка, ТИ-форма исказивања (иначе због своје сугестивности фреквентна у књижевности за децу), носи снажан емпатијски потенцијал за урањање у фикционални свет. За разлику од читаве галерије ликова деце у улози унутрашњег наратора, спољашњи наратор (који није лик и не припада свету фикције), мање је конкретизован и мање рестриктиван, често сведен на функцију рецептивне диспозиције пријемчиве различитим типовима реалних читалаца.

Имплицитни читалац

За разлику од наратора, који у начелу чвршће приања уз конвенције жанра,⁸ имплицитни читалац је далеко сложенија стратегија читања, јер осим (интер)текстуалних (генеричких конвенција), укључује и бројне вантекстовне параметре, у првом реду когнитивне оквире интерпретације.

Имплицитни читалац је у књижевности за децу одувек имао амбивалентан статус. Из ове рецептивне позиције значење текста је у најмању руку удвостручено – текст се обраћа на једној равни детету, док се на другој равни уочава својеврсни метатекстуални гест усмерен ка реципијенту на дистанци, који чита иза маске детета. Говорећи о феномену подељене или дуплиране публике унутар једног текста Брајан Ричардсон управо у књижевности за децу види најочитији пример постојања двоструког имплицитног читаоца. Шта доноси оваква амбивалентна стратегија читања и зашто је управо имплицитни читалац, како истиче Мајкл Бентон, једна од најпроблематичнијих и најмање истражених фигура читања у књижевности за децу?

Настао као аналогна допуна термину имплицитни аутор (Бут 1966), Изеров термин спецификује, као што је већ поменуто, правац контроле значења којој се реални читалац мора повиновати. Интерпретативни одговор реалног читаоца на текст у том смислу може бити у неком степену усклађен са имплицитним читаоцем, што води ваљаном тумачењу, или може одступати од текстом задатог модела, што за резултат има неадекватна или погрешна читања.

Дуалитет имплицитног читаоца у књижевности за децу најлакше се уочава у текстовима у којима је лирски субјекат истовремено и лирско ЈА, па отуд има статус јунака у фикционалном свету. Као пример наведимо још једну песму М. Витезовића.

⁸ Нпр. женска публика епистоларних романа, девојке и младићи у дидактичкој сентименталној прози, путник као слушалац оквирне приче, итд.

Пример бр. 3

Када завршим школу,
 Ја хоћу
 Бити истраживач на Северном полу.
 Ако си ми прави дед,
 Ти ћеш ми, као што је ред,
 Куповати сладолед
 Да бих се привикао на хладноћу („Припрема”, нав. према: Ценић 2016: 40).

У цитираном тексту (унутрашњи) наратер је деда, а имплицитни чита-лац на првом нивоу је дете чији је лик компатибилан са лирским субјектом, дечаком. На другом нивоу саображени су имплицитни аутор и инстанца одраслог читаоца који, будући да хипостазира и конвенцију првог читања, текст тумачи као да је двоструко позициониран.

Треба рећи да ова рецептивна амбиваленција није привилегија само књижевности за децу⁹; сличну стратегију уочавамо и у текстовима са непо-узаним приповедачем па се у оба случаја може говорити о феномену који је Дејвид Херман назвао „дуплом дејксом”.¹⁰ Природа разлике између оваквих имплицитних читалаца индикативна је за хијерархијски однос у коме се они налазе; близина имплицитном аутору открива нам идентитет повлашћеног имплицитног читаоца – оног који зна више¹¹ и чији чин читања, с једне стра-не тежи да се утисне у оно прочитано детета (у процесу институционалних или различитим дискурзивним средствима наметнутих когнитивних оквир-них метаконцепата), док са друге стране настоји да очува привид поларитета као јемства на којем почива интенционалност књижевности за децу. Њену кључну рецептивну инстанцу, заправо, обележава фино прикривени *muse en abyme* ефекат: имплицитни читалац-дете само је конструкција имплицитног читаоца на вишем хијерархијском нивоу, који је конструкција текстуалних и историјскопоетичких конвенција.

Увид у овако сложену констелацију читалачких стратегија може бити полазна интерпретативна претпоставка приликом својеврсног синхроног, па-ралелног читања текста, или код тумачења дела књижевности за децу која припадају традицији. Илустративан је пример песме Рајка Петрова Нога „Ја се онда нарогушим” у којој је упадљива мултипликација и хијерархијски од-нос имплицитних читалаца.

Све играчке и све справе
 које за нас децу праве,
 поломићу из забаве.

⁹ Налазимо је, између осталог, и код цензурисаних текстова.

¹⁰ Б. Ричардсон имплицитне читаоце једног текста типолошки сагледава у спектру од 1) једног диференцираног имплицитног читаоца, преко 2) дуалног, са јасно одељеним примарним и секундарним типом (ту спада читалац и поновни читалац за текстове који се морају два пута читати), 3) нехијерархизованих дуплих или тродуплих, 4) мултипликованих и хипертекстуалних читалаца, и, најзад, до 5) отворених избора читалачких стратегија (2007: 270).

¹¹ Према Б. Ричардсону, реч је о хијерархији епистемолошке природе када један читалац зна шта онај други перципира (2007: 263).

У те тобож страшне справе
они разне лажи ставе,
да нас драже, да нас даве.

Ја се онда нарогушим,
све поломим и све срушим,
па осећам мир у души (нав. према: Ценић 2016: 57).

Са друге стране, онај познати феномен нечитљиве традиције који се у књижевности за децу манифестује појавом нискокомуникативних („застарелих“) текстова, делом се може објаснити управо променом оквирних метаконцепата као интерпретативних водича који се више не усаглашавају са инстанцом имплицитног читаоца-детета. У том случају говоримо о феномену заборављеног читаоца. Такође, жанровска предодређеност имплицитног читаоца која је, као што смо поменули, у сложеној интеракцији са доминантним дискурзивним праксама, указује на његово слепо, инертно прихватање у случају познатих генеричких образаца, не уклањајући при том сасвим и проблем имплицитног значења којим је бременил Изеров концепт. Као пример инертног (имплицитног) читаоца поменимо општераспрострањен модел тумачења Антићеве „Шашаве песме“ у жанровском контексту љубавне песме и хетеросексуалне љубави (иако у самој песми нема индикативних лингвистичких сигнала за родну диференцијацију)¹².

Наративна публика

Сложеност фигуре читаоца у књижевности за децу још је очигледнија када се у разматрање укључи и концепт наративне публике.

У позицији наративне публике налази се, дакле, сваки читалац који постаје имагинарни саучесник у збивањима/доживљајима фикционалних јунака. При том није реч о арбитрарној улози, већ о услови читљивости. У основи интерактивна, категорија наративне публике представља место сусрета различитих читалаца, а како, према Жан-Мариу Шеферу, „фикционална компетенција није културна конвенција“ (Шефер 239), може се говорити о скали имерзивног потенцијала текста, али и читаоца. Према Ж-М. Шеферу, „дете улази у свет фикције кроз игру и сањарење“ (2001: 239) тако да ове делатности чине срж његове фикционалне компетенције. Међутим, иако је „миметичко стапање у срцу фикционалног механизма“ (Шефер 2001: 181), реч је о „подвојеном менталном стању“, које „искључује свако стање илузије

¹² У свим српским читанкама за пети разред лирском субјекту ове песме приписује се родна позиција девојчице, иако у тексту нема индикативних лингвистичких сигнала (јавља се само неутрално, 3. л. ј.). Увек остаје отворено питање да ли интерпретативни примат (контролу читања) треба приписати жанровским конвенцијама или идеолошкој конструкцији значења/лика.

на нивоу свести и убеђења” (Шефер 2001: 194), колико год да је емоционални одговор јак или дуготрајан.¹³

Винсен Жув уводи појам „лисант” под којим подразумева „читаоца у замци референцијалне илузије”, који, док чита, „живи у свету фикције”. Заснивајући своју теорију читања на основама психоанализе и француској традицији поетике рецепције (Пикар, Барт), овај теоретичар управо у фигури лисанта (која је аналогна наративној публици), види поново оживљено дете у нама: „Чим отворимо роман, у нама се поново рађа дете. [...] Читање је жудња за детињством” (Жув 1999: 484). Лудички концепт читаоца и веза коју Жув види између читања и сањарења приписују се изворној компетенцији првобитног искуства, па се на овај начин тематски топоси књижевности за децу тумаче у симболичком семантичком кључу. Више од пружања увида у својства наративне публике (или лисанта) у књижевности за децу, ова истраживачка перспектива иде у прилог апострофирању хијерархијски повлашћеног или примарног имплицитног читаоца (фигура одраслог читаоца), који примат даје дубљем и скривеном подтексту текста.

Притом је важно правити разлику између урањања и идентификације, што се у критици књижевности за децу често превиђа. Претпоставку о идентификацији конкретног читоца детета са ликовима савремени теоретичари сматрају изразито негативним концептом јер, не само да затвара идентитете у самопоновљиво сопство, фаворизујући модел „доброг детета унутар књиге” као пожељног идентификацијског обрасца, већ и противречи могућности емпатичног одговора читаоца у имагинарној игри уживљавања у улоге сасвим другачијих ликова. У том смислу Сузан Кин говори о идентификацији читаоца са јунацима која претходи емпатији, али то је идентификација схваћена у динамичком смислу преноса (аналогно улози наративне публике), а не у статичном смислу простог огледања (поистовећивања).

Већ поменута песма Р. П. Нога „Ја се онда нарогушим” читљива је управо захваљујући емпатији и урањању, али и дистанци у погледу могуће идентификације читаоца-детета са малим јунаком. Концепт наративне публике је интерпретативно релевантан јер непосредније указује на динамичку, стално променљиву природу рецепције. Њиме се може објаснити ниска комуникативност и слаб емпатијски потенцијал (феномен *resisting reader*) текстова уз традиције у чијим се фикционалним световима савремено дете-читалац осећа као странац. Са друге стране, поменута рецептивна компетенција може помоћи приликом објашњавања „херменеутичке сложености” многих дела књижевности за децу чији се фикционални светови развијају „на више нивоа сложености” који су „прилагођени различитим узрастима” рецепијената (Шефер 2001: 249). И док је у дискрепанцији имплицитних читалаца унутар истог текста реч о квалитативном и хијерархијском поретку, у случају наративне публике разлика је у градацији, степеновању и проширивању/дубљивању граница фикционалног света.

¹³ В. О томе у: Милосављевић Милић 2016: 11.

Закључне напомене

Приступ књижевности за децу из угла теоријске поетике почива на претпоставци да је задатак науке о књижевности да открива читаоце у тексту и из текста, док би о стварним читаоцима било примереније да говоре психолози или антрополози, не зато што критичари и теоретичари књижевности не би могли да тумаче и такве читаоце, већ зато што они за поетичке и језичке конвенције нису од пресудног значаја.

Мултипликацију фигуре читаоца у књижевности за децу покушали смо отуд да овде типолошки представимо преко три различите рецептивне стратегије које су генерисане текстом и различитим текстуалним конвенцијама, у првом реду жанровским. Уколико смо при том предност дали дескриптивној поетици, то никако не искључује значај историјскопоетичког и ширег друштвеног контекста (пре свега, педагошко-дидактичких дела и различитих облика институционалних образовних стратегија), те емпиријских истраживања, као оних аспеката проучавања који би понудили целовитију слику сложене природе овог жанра и његове рецепције.

ЛИТЕРАТУРА

- Бентон 2013: М. Бентон, Читаоци, текстови, контексти: критички приступ улози читаоца, у: П. Хант (ур), *Тумачење књижевности за децу* (превела Н. Јанковић), Учитељски факултет, Београд, 125–155.
- Бојанић Ђирковић 2018: М. Бојанић Ђирковић, *Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања*, докторска дисертација, Ниш: Филозофски факултет.
- Жув 1999: V. Jouve, Složenost lik-efekta (prevela S. Šoštarić), у: С. Миланја (ур), *Autor, pripovjedač, lik, zbornik radova*, Osijek: Pedagoški fakultet, 479–573.
- Изер 1978: W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, London and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Лесник Оберстајн 2013: К. Лесник Оберстајн, Основе: Шта је књижевност за децу? Шта је детињство? у: П. Хант (ур), *Тумачење књижевности за децу* (превела Н. Јанковић), Београд: Учитељски факултет, 27–47.
- Милосављевић Милић 2007: С. Милосављевић Милић, Типови наратора у српском реалистичком роману у: *Српска реалистичка прича*, зборник радова, Крагујевац: ФИЛУМ, 21–34.
- Милосављевић Милић 2016: С. Милосављевић Милић, Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији у: *Емоције у култури Срба и Бугара*, зборник радова, Ниш: Филозофски факултет, 11–19.
- Принс 2003: G. Prince, *Dictionary of Narratology*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- Рајан 2001: M-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Ричардсон 2007: B. Richardson, Singular Text, Multiple Implied Readers, Style, *Narrative and Self-Knowledge*, Vol. 41, No. 3, 259–274.
- Русе 1999: Ž. Ruse, Da li je potrebno govoriti o narateru (prevela M. Djukić), u: S. Perović (ur), *Kako ukrotiti tekst*, Podgorica: Oktoih, 413–425.
- Фелан, Рабинович 2012: J. Phelan, P. Rabinowitz, Reception and the Reader, In: D. Herman, J. Phelan, P. J. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol, *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*, The Ohio State University Press. S. 139–144.
- Ценић 2016: В. Ценић (прир), *Заувек ђаци, цветник учитеља песника за децу и младе*, Крагујевац: Културно просветно друштво „Троречје”.
- Шефер 2001: Ž-М. Šefer, *Zašto fikcija?* (prev. V. Kapor, B. Rakić), Novi Sad: Svetovi.

Snežana Milosavljević Milić

MODES OF READER'S RESPONDING IN THE CONTEMPORARY SERBIAN
CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Starting from the contemporary theories of reading, in this paper we discuss modes of reception in children's literature related to concept of implied reader (W. Iser), narratee (G. Prince), and narrative audience (J. Phelan, P. Rabinowitz). The concept of child as an ideal recipient and as an immanent generic issue of a certain narrative, challenges in implicit way the question of untuned interpretative strategies. Interpretation of receptive competences of complex and ambivalent figure of child as a reader may be helpfull in the process of reading children' literature and its different fictional worlds, dedicated to different ages. At the same time, description of these modes of responding may be starting point for the revision of methodological aspects of children's literature regarding its generic complexity. As for the source texts for analyse we excerpted the poems of contemporary Serbian poets, Milovan Vitezović and Rajko Petrov Nogo.

Мина М. БУРИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 12. 2020.
Прихваћен: 28. 4. 2021.

ПОЛА ВЕКА ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИХ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ И МУЗИКЕ

Имајући у виду ширину сагледаваних тема у оквирима области студија књижевности и музике, истраживање се бави разматрањима интердисциплинарних приступа проучавањима ових уметности, посебно развијаних током протеклих педесет и више година у земљи и свету. У раду се пореде начини на које су се из разноврсних теоријских перспектива ове интермедијалне везе представљале у контексту српске и светске науке о књижевности и музикологије. Узимајући у обзир и могућности будућих компаративних проучавања књижевности и музике, у раду се испитују постулати методолошких приступа, одабири истраживане грађе, резултати изведених анализа, као и њихови утицаји на даље аспекте промена у оквирима ове научне области.

Кључне речи: студије књижевности и музике, интердисциплинарни и интермедијални приступи.

Пред половину 20. века, у тежњи поспешивања компаративних и интердисциплинарних приступа књижевности у америчким високошколским установама у периоду након Другог светског рата, професор енглеске литературе са Универзитета у Џорџији и оснивач упоредних студија књижевности у овом академском центру понудио је једно од најранијих студиозних сагледавања могућности интермедијалних изучавања књижевности и музике (Brown 1948; уп. Gauss 1949: 132; Kinkeldey 1949: 52–54). Отварајући својом књигом интригантна питања о разноликим сферама прожимања двеју уметности и њихових изучавалачких дисциплина, Браун је већ 1948. године маркирао насловну синтагму (Brown 1948) која се чак и у другој деценији 21. века показала инспиративном и за концепцију часописа посвећеног представљању стваралаца из области музике и књижевности.¹ Посебну врсту прекретнице у овој области међунаучних сусрета чинило је покретање Интернационалне

* mina.m.djuric@gmail.com

¹ До сада је објављено девет бројева електронског часописа *Music & Literature*, чији су садржаји усмерени ка разноврсним поетикама музичких и књижевних уметника (в.: <https://www.musicandliterature.org/issues>; приступљено последњи пут 30. 10. 2020).

асоцијације за студије речи и музике (The International Association for Word and Music Studies) у Грацу 1997. године,² која је 1999. године понудила и публикацију усредсређену ка прецизирању поља истраживања ових компаративних студија (Bernhart, Scher, Wolf 1999), а већ следеће године и нови зборник радова приређен у част Келвина Брауна, оснивача многих интермедијалних анализа књижевности и музике (Cupers, Weisstein 2000). Уз то, истиче се барем још један изузетно значајан тренутак у динамизацији методолошких приступа наведеним међудисциплинарним релацијама, маркиран Шеровим анализама музичких потенцијала немачке књижевности (Scher 1968), о чијој утицајности сведоче и два издања његових следбеника у развијаној области, са текстовима у част Шеровог дела (Lodato, Aspden, Bernhart 2002), односно са сабраним Шеровим радовима (Scher, Bernhart, Wolf 2004). Дакле, када се у овако постављеним интернационалним оквирима осмотри ток развоја ове компаративне дисциплине, чини се да би значај вишедеценијског посвећивања аутора питањима интермедијалних проучавања књижевности и музике могао да се прати од 1948. године (Brown 1948) кроз, можда, нешто спорије премрежавање ране друге половине 20. века овим типовима истраживања, а посебно од 1968. године (Scher 1968) до садашњег тренутка, при чему процесу интензивнијег интересовања за ову област и ефектнијег окупљања експерата из различитих домена значајно доприноси оснивање поменуте асоцијације за интердисциплинарна истраживања књижевности и музике, одржавање бијеналних конференција и стварање богате библиотеке књига крајем 20. века и током првих деценија 21. века.³ Имајући у виду овакве опсеге историје једне научне области, у наредним сегментима рада представиће се и анализирати одређени теоријски изазови ове интердисциплинарне позиционираниости, те понудити могућности и за њено будуће продубљено инкорпорирање у оквире студија српске књижевности и музике у контексту светске уметности и културе.

Иако је и пре Брауна проучавана улога музике у Мановим остварењима (уп. Reschke, Pollack 1992), деловање музике на књижевност, посебно на плану структуре Манових текстова, као и тип поетичких питања која су повезивала музичке и књижевне стараоце једног времена, у Брауновој студији оцењено је једним од најуспелијих сегмената истраживања (уп. Brown 1948; Gauss 1949: 132). Са друге стране, нарочито подстицајно у музиколошкој манологији чинио се и Шеров приступ „вербалној партитури” у Мановом роману *Доктор Фаустус*, где је одломак из романа тумачен као форма вербалне паралеле „Прелудијума” трећег чина Вагнерових *Мајстора певача из Нирнберга* (Scher 1968: 106–142). Скоро на средини између ова два упоришта дводеценијског тока анализирани научне области, налази се рад Виктора Жмегача о музици у Мановим делима, објављен на немачком језику 1959. године, који доноси и контекстуализацију Манових књижевних остварења у оквиру одређених друштвено-историјских околности (Žmegač 1959; уп.

² Уп.: <http://www.wordmusicstudies.net/index.html>; приступљено последњи пут 30. 10. 2020.

³ Уп.: http://www.wordmusicstudies.net/wma_book_series.html; приступљено последњи пут 30. 10. 2020.

Schoolfield 1962: 136–138). У развоју ове интермедијалне научне дисциплине, уследиле су две деценије које су собом доносиле и синтетичке осврте ка начинима третирања музике у Мановим делима, формиране из перспектива различитих музичких и књижевних култура, међу којима су и истраживања српских проучавалаца (уп. Wachowicz 1961: 90–100; Димитријевић 1974: 69–74). И мада су музиколошке интерпретације Манових текстова биле у фокусу разматрања истакнутог броја студија током 20. века и у првим деценијама 21. века – при чему су проучаваоце интересовали, између осталог, и концепт додекафоније у Мановим делима (Dahlhaus 1982: 33–49), релација музичког, семиотичког и семантичког у меланхолији магичног квадрата (Puschmann 1983), што упућује и ка читавој библиотеци текстова посвећеној Мановој рецепцији Дирера, затим однос мита и музике у Мановој прози (Scaff 1998), структура *приповедне музике* и *музичке поетике* у роману *Доктор Фаустус* (Danuser 2001: 293–320), монтажност композиционих аспеката и њихов однос према лајтмотиву и додекафонији у истом роману (Kropfinger 2001: 345–367), могућности за изучавања естетичких и филозофских поставки које су везивале Вагнера, Штрауса, Адорна и Мана, као и виђење улоге музике у разумевању позиције националног (Vaget 2006) и др. – чини се да је међу водећим темама књижевне и музиколошке експертизе Манових дела остало питање лајтмотива (уп. Wirtz 1975: 64–78) и полифоније литерарног опуса (уп. Górný 2017). Деценијама непресушна научна интересовања музиколога, естетичара, књижевних критичара, историчара и теоретичара књижевности за раскошну плејаду музичких тема везаних за Манову прозу очито проистиче и из релевантног значаја музичких промишљања овог књижевника (уп. Man 1980), али и огромних протежности свеукупне повезаности уметничких сусрета и тоталитета међудисциплинарних тековина у врхунским књижевноуметничким делима.

Међутим, овако конзистентна вишедеценијска истраживања музичких аспеката књижевних дела одређеног аутора постављају и питање шта све овај тип интердисциплинарних огледа отвара као могућности даљих приступа у повезивањима двеју уметности и научних студија које су посвећене пољима њихових прожимања. По угледу на заснованости музиколошке манологије, могао би да се додатно осветли простор испитивања и других књижевних стваралаца који су неговали и извесне музичке афнитете и из те перспективе уланчавали одређене музичке феномене као саставне елементе вербалне структуре својих текстова. Из те позиције могло би да се представи да би потенцијални сегменти библиографије научне области студија књижевности и музике засигурно обухватили и радове усмерене ка одређеним песницима, прозним ствараоцима или есејистима у чијим су текстовима на плану мотива, тема, композиције, доминирајућих метафора или неких других сфера заступљени музички елементи.

У назначеном смеру управо би се кроз вишедеценијску рецепцију пратили и развоји, нпр., музиколошке верленологије, која је, између осталог, подразумевала и преиспитивања односа формалног и семантичког у Верленовим поетичким схватањима музике поезије (Baudot 1968: 31–54) или пак

начина композиторских приступа Верленовим стиховима (White 1992). У фокусима тог типа истраживања могле би да буду и музиколошке перспективе цојсологије, која је до сада проницљиво трагала и за изворима бројних музичких алузија у Цојсовим делима (Bowen 1975), повезујући то са важношћу музике у животу Цојса и његове породице или индикативности музичких облика за Цојсов литерарни рад (Smyth 2020), али се интересовала и за аспекте апсолутне музике од раних до позних Цојсових дела (Witen 2018). Музичке теме или пак музичке основе структуре књижевног дела биле су темељ интересовања и изучавалаца руске књижевности, а посебно подстицајне за музичка сагледавања поезије и прозе Бориса Пастернака, како у односу на проучавање улоге музике на мотивском и композиционом плану Пастернакових дела (Pomorska 1975), тако и из перспективе његових студија композиције и удела стечених знања у стварању књижевних текстова (Barnes 1976: 317–335). Присуство знатног броја музичких тема уочава се и у научним радовима посвећеним Хакслију, и то од уређених издања која и за будућа испитивања контекстуализују Хакслијеве музичке критике (Allis 2013) до проматрања идеја музичке композиције романа *Контрапункт* и удела који композитори попут Баха и/или Бетовена имају у овом књижевном делу (Рабинович, Бабкина 2017: 90–96). Ови примери управо показују колико су музиколошка испитивања дела светске књижевности током друге половине 20. века омогућила знатно усавршавање упоредних изучавања књижевности и музике и у 21. веку. У том контексту, отварају се евентуалности и за интермедијална испитивања других значајних аутора и остварења савремене светске књижевности, међу којима је, нпр., и проматрање романеског опуса Џона Апдајка, где се и на плану композиције, мотива, али и ликова запажају потенцијалне музичке паралеле, затим истицање лиричности нарације Петера Хандкеа, у чијем ритму реченице је вишеструко препозната вербално-музичка оркестрација, као и анализа начина интермедијалне ресемантизације музичког предлошка у Хандкеовом тексту, или пак интерпретација дела Орхана Памука, у коме је и лајтмотивска структура један од доминантних аспеката вишемедијалне наратолошке нити и др.

Тип интердисциплинарних истраживања који је био усмерен га сагледавању улоге музике у стваралаштву одређеног књижевног посленика био је постојан и у српској културној традицији и пре друге половине 20. века. Скоро у идентичном вишедеценијском распону токова студија књижевности и музике и њихових огледања на подијуму светске науке и уметности, и српска култура се у периодима до 1947, а посебно између 1947. и 2015. године посвећено бавила релацијама Вуковог рада и српске музичке сцене, и то нарочито маркирајући обзоре вуковских идеја које су се шириле и међу композиторима, а посвећено их је делио и Корнелије Станковић (уп. Ђурић Клајн 1947: 259–267) или пак подвлачећи начине на које је српска народна поезија вршила утицаје на европски круг композитора (Стефановић 2015: 581–583). У том смислу истиче се, на једној страни, и значај монографија упућених ка вишесмерним проматрањима музике и Његошевог опуса (Радовић 2001) или пак ка анализи облика у којима су стихови Десанке Макси-

мовић стваралачки рецепирани у музичким делима (Јовановић 2003), а, на другој страни, издвајају се и појединачна истраживања која су усредсређена на маркирање вредности музике у текстовима књижевних стваралаца – Лазе Костића (нпр. Марјановић 2020: 153–171), Богдана Поповића (Пено 2011: 45–58), Станислава Винавера (Томашевић 2018: 554–565) и др. О томе колико је комплексан удео музике у делима Момчила Настасијевића, као и у остварењима чланова његове породице, сведочи и чињеница о организацији целовитог интердисциплинарног научног скупа 2019. године, са потенцијалним аспектима и даљих интермедијалних истраживања Настасијевићевог опуса, на шта указује и објављен зборник радова (Поповић Млађеновић и др. 2021). Управо се стога и чини да би, и на основу одређених животних и поетичких опредељења аутора, могло да се промишља у правцу развијеније, континуиране поставке интердисциплинарних студија српске књижевности и музике, што би дозволило да се спроводе и посебне анализе музичких елемената у, нпр., Михаиловићевом делу, или Павићевих релација које се успостављају према музичкој уметности, као и композиција које су подстакнуте Павићевим остварењима, односно да се гранају истраживања која се тичу музичких одјека у текстовима Слободана Тишме, Давида Албахарија, Михајла Пантића, Бошка Сувајџића, Драгана Бошковића, Срђана Срдића и др. На овај начин музиколошка истраживања српске књижевности могла би да се сагледају и у односу на доминантна поетичка одређења и смене поетичких парадигми, односно да се аспекти анализе (пост)модернизацијских токова у оквирима двеју дисциплина упоредно прате и да се и на тај начин проматра целовитост уметничких одговора једне културе на изазове друштвено-историјског контекста.

Још један потенцијални правац интермедијалних истраживања књижевности и музике отворен је већ Брауновом студијом 1948. године и подразумевао је корпус заједничких појмова обеју уметности, међу којима су проучавалачку пажњу нарочито запосела и питања ритма, хармоније, контрапункта и др. (уп. Brown 1948; Gauss 1949: 132). У том домену, а у вези са аспектима метричке анализе стиха, евидентно је да су посебан допринос још двадесетих година 20. века начинила подробна структуралистичка и формалистичка испитивања поезије (уп. Жирмунский 1921; Жирмунский 1923; Томашевский 1923; Тьяннов 1924; Эйхенбаум 1922; Якобсон 1923).⁴ Уз постојеће типове версификације, музичка истраживања стиха устоличила су и *тактни тип*, који акценован део речи сагледава и у контексту наглашеног сегмента музичког такта (уп. Küper 1988: 274–281). Узимајући то у обзир, могуће је расветлити и ону врсту поезије која у свом ритму као доминирајући има такт

⁴ У том контексту изузетна истраживања и међусобни дијалози вођени су и на пољу анализа српске версификације, а вршена су и поређења са истраживањима поезије других народа, о чему сведоче и вредни радови Светозара Матића, Радована Кошуте, Кирила Тарановског, Жарка Ружића, Светозара Петровића, Новице Петковића, Леона Којена и др. (уп. Којен 1996). Када се пак сродна грађа посматра из музиколошке перспективе, истичу се различити начини транспонована акцената српске поезије у музичке облике соло песме, као и изазови са којима су се композитори суретали у трагањима за одговарајућим решењима која су се тичала мелодијско-ритмичких обриса српских акцената (Петровић 2014).

игре, а нарочито кола. С тим у вези, студијама књижевности и музике могло би да буде занимљиво и поновно испитивање Радичевићевих песама из перспективе тактне теорије стиха, а уз то посебно и *музичке транспозиције* текста у оквиру партитура намењених вокалном и/или инструменталном извођењу (уп. Зечевић 1999) и сл.

Ипак, уз претежна испитивања односа музике и поезије, извесна проматрања веза књижевности и музике знатно су се усмеравала и ка прози (уп. Brown 1948; Gauss 1949: 132). Управо је у том контексту значајне могућности за испитивања актуелизовало и тумачење полифоније, које је Бахтин, кроз активирање поливалентног појма, установио у проучавањима романа Фјодора М. Достојевског (Бахтин 1929). Одређење полифоног књижевног дела и питања шта је у литерарном тексту контрапунктуално обележје покренула су врло сложена разматрања поводом (не)остваривости појма симултаности у књижевности (уп. Gauss 1949: 132), што је и раније већ допринело паралелном укључивању других интермедијалних интерпретација – нпр., текста, музике, визуелних и кинематографских елемената – и испитивања аспеката њихове једновремености (уп. Александров, Пудовкин, Эйзенштајн 1928: 5). Интригантно конципирана поља ових медијалних преплета установила су читав низ студија посвећених романескним делима, а усмереним ка сагледавањима књижевног текста који следи вишегласне одлике фугалних имитација на примеру једанаесте епизоде *Уликса* (Rogers 1990: 15–20), или ка изучавањима становишта временског контрапункта у роману *Доктор Живаго* (Гаспаров 1990: 223–242), при чему је посебна тежња управљана и ка томе да се наведени појмови не представљају само као метафоре, већ као структурални елементи текста (Górny 2017). Тако би и у неким наредним приликама улога, позиција и значења контрапункта у књижевном делу могли да буду анализирани из визуре тоталитета наративних гласова, у актуелизацији која се остварује на плану форме и значења вишегласних речи или мултилингвалних аспеката текста, у перспективи полифоне релације контрапунктуалне рецепције која се успоставља у графичком и смисаоном надовезивању нелинеарног текста маргина, фуснота, референци у односу на предлагану линеарност дела, у доменима различитих интертекстуалних веза и њихових ресемантизација и др.

Оваквој врсти динамизације у оквиру методолошких поставки нарочито доприноси и транспоноване појмова из једне у другу област, као и потреба да се успостави додатан корпус одредница који ће повезивати обе дисциплине. С тим у вези могло би да се промишља и о засебном лексикону појмова интердисциплинарног изучавања књижевности и музике. У том корпусу наша би се и одређења која су до сада добила теоријска образложења или су пак интерпретативно установљена у односу на доминантну литерарну грађу – *вербална музика* (Scher 1968), *литерарни контрапункт* (Termer 1972: 39–40), *литерарна фуга* (Hejmej 2002: 96–123), *музикализација фикције* (Wolf 1999), *музичко писање књижевности* (Dayan 2006), *поетска музикологија* (Barańczak 1972: 108–116), *приповедна музика* (Danuser 2001: 293–320) и др. Међу претпоставкама анализе заједничких одредница и разлика у оквирима

вишемедијалних интерполација одређеног појма у књижевности и музици свакако би могло да буде подстицајно и истраживање поетских врста које се стварају или изводе уз музику, каденце у поезији и лирској прози модернизма, синкопе у распонима од везаног до слободног стиха, питања шта означава коду у поетском, а шта у прозном делу, дебате у вези са тим шта би указивало на импровизацију у књижевном остварењу, расправе поводом тога да ли постоји и алеаторика вербалног текста итд.

Такође, истраживање интертекстуалности у музичком делу представља једно од изразито продуктивних поља испитивања обеју дисциплина (Braun 2017: 57–69), које се унеколико наслања и на одређене постулате програмске музике. Као важно упориште бројних сусрета двеју уметности у том домену нуди се и оквир који повезује *музичку драму* и *књижевну оперу* (Dahlhaus 1983) и упућује на стециште разноврсних потенцијала интерпретација либрета транспонованог у музичке партитуре или пак евентуалних веза романа и опере (уп. Halliwell, Bernhart 2005). Посебно су драгоцене и истраживања која контекстуализују *оперско питање* у односу на културне постулате репрезентације националног идентитета на прелазима епоха (Milanović 2019: 231–251), а допринос томе дају и запажања поетичких зазивања у поставкама књижевних критичара, композитора и сликара одређеног времена (уп. Milojković-Đurić 1988: 687–701). Ако су уз то анализирани и одељци намењени и другим уметничким дешавањима, који су објављивани у књижевним часописима, нпр. и у посебној рубрици *Српског књижевног гласника* (Васић 2004: 39–59), тиме се утицало на још снажније осликавање културног контекста епохе и истицање потребе да се тај аспект што веродостојније ревитализује не би ли и интердисциплинарна научна методологија почивала управо на конкретним примерима међусобних дијалога стваралаца.⁵ Стога се и закључује да би у контексту будућих интердисциплинарних истраживања одређених тема, мотива, митологема, референци које су заједничке књижевним текстовима и музичким делима од пресудног утицаја могао да буде и архивски потхрањен материјал заједничке грађе који би онда био доступан и музиколошким и књижевнотеоријским испитивањима. Као потенцијални пример таквог типа архива могао би да послужи интердисциплинарно развијани Архив „Дон Жуан” у Бечу, који је специјализован и за сакупљање грађе театарских и оперских изведби, као и других дела светске уметности која у фокусу имају фигуру Дон Жуана,⁶ што подстиче и разноврсне примере анализе транспозиција књижевног и музичког предлошка.⁷

Интердисциплинарност студија књижевности и музике током назначеног периода отварања је простор за дискусију и из позиције других друштвено-хуманистичких наука, нарочито филозофије и социологије. Скоро и упо-

⁵ О сродној врсти контекстуализације дијалога двеју уметности и стваралаца одређене епохе сведочи и испитивање мемоарске грађе 19. века и ишчитавање начина на које су и књижевници перципирани музичка догађања једног времена (Марјановић 2019).

⁶ Уп.: <http://www.donjuanarchiv.at/>; приступљено последњи пут 30. 10. 2020.

⁷ За пример интерпретације стваралачке рецепције Моцартовог предлошка о Дон Жуану у Миличићевом делу в. Ђурић 2018: 217–234.

редно са Брауновим компаративним истраживањима књижевности и музике (Brown 1948), Адорно је 1949. године развио своју утицајну филозофску поставку сагледавања музичких домената прве половине 20. века на темељима материјалистичке критике (Adorno 1949). Токови промена у филозофији и социологији књижевности и музике, сродна грађа на којој се темеље одређени увиди тумача, улоге Ничеа, Шенберга или Кадинског у дефинисањима уметничких постулата који постају делатни у компаративним распонима различитих интермедијалних сагледавања, основа су за праћење упоредних кретања у оквирима уметности и њихових међусобних дијалога са другим хуманистичким наукама (уп. Donà 2006). Широки дијапазон интердисциплинарно постављених тема и заснованих критика пружио је услове да се продубе приступи и паралелним разматрањима изузетно интригантних проблема одсуства и тишине у музици и књижевности (Wolf, Bernhart 2016) или пак тумачења ауторегулацијности у музичким и књижевним делима (Bernhart, Wolf 2010). То указује и на могућности категоризације метадискурса музике који је суштински упућен на текст, односно на методологију стварања метамузичког дискурса који се у одређеним мерама ослања и на методологије других дисциплина, између осталог, и науке о књижевности.

У контексту интеркултуралних студија, као и истраживања поља културне дипломатије, потенцијално подручје међудисциплинарних сусрета књижевности и музике подразумева и испитивање улога музичких метафора у књижевним текстовима, а поготово у извештајима који су настајали током дипломатских служби српских књижевника у иностранству. Интерпретацијама у вези са тим које је значење и сврха инкорпорираних музичких метафора у књижевним делима, колико литерарни контекст музичких рефлексивних посредује трагове одређених одјека из рецепције двадесетовековне историје, као и да ли постоји нешто што би могло да представља музичку дипломатију у књижевном тексту, нуди се простор за поновна ишчитавања, између осталог, и радова Милана Ракића, Станислава Винавера, Растка Петровића и др. Испитивање музичких метафора у текстовима књижевника из периода њихових дипломатских мисија у другим земљама могло би да представи истраживање културне дипломатије као метапоетичког аспекта литерарног текста који је изражен и кроз музички дискурс једне културе.

Међу најутрајанјим прекретницама у научној области која спаја изучавања књижевности и музике спадају и деловања Вернера Волфа, како у оквиру организације која се континуирано бави питањима ових интердисциплинарних студија, тако и у доменима радова кроз које се показује као изузетно посвећен проучавалац генезе и типологије интермедијалности у студијама књижевности (Wolf 2011). Један од сродних подухвата назначених интерпретација повезивао је идеје трансмедијалне наративе у оквирима плуримедиајалних поставки које уз текст и музику подразумевају и визуелне аспекте (Bernhart, Urrows 2019), док се посебним испитивањем нагласио и вид перформативности који везује обе уметности (Bernhart 2011), што се на различите начине постаје паралелним и у односу на раније актуелизовану теорију адаптације (Hutcheon 2006). Имајући у виду поетичке промене

у књижевности и музици у другој половини 20. и на почетку 21. века, очекивано је да анализа симболике одређеног инструмента, музичког облика, именовања композитора или дела, односно инкорпорирање читавих нотних записа у књижевном тексту подразумева и грађу музичких праваца који су у фокусу у датим деценијама (уп. Pantić, Albahari 1990; Paunović 2018). То све указује и на потребе даљих усавршавања метода компаративне херменеутике интердисциплинарних и интермедијалних студија књижевности и музике и перспективу њихове отворености за експертизе поетичких промена које у обе уметности доносе деценије 21. века.

Чини се да би у контексту интердисциплинарних разматрања студија књижевности и музике у оквирима других наука и уметности у неким од будућих корака ваљало промишљати и о својеврсној упоредној историји области ових истраживања, али и извесној музичкој читанци која би пружила могућности паралелне рецепције текста и музичког облика који су у одређеним периодима ступали у дијалоге, подстицали књижевне ствараоце на креативне одговоре, мотивисали композиторе на замашне музичке реакције и сл.⁸ Узимајући у обзир изузетну музичку компетентност бројних литерарних стваралаца на једној страни, као и књижевна интересовања музичара на другој, делује да би управо обухватан приступ, прилагођен различитим узрасним категоријама и интересентима успео да укаже на слојевитости стваралачких опредељења како уметника, тако и научника, као и да ослика истанчаност и непрекидност резонанце у оквиру комплексних интердисциплинарних и интеркултуралних кодова изучавања књижевности и музике. И на основу осврта на историју интердисциплинарне области студија књижевности и музике могло би да се закључи да ће у наредном периоду, уз даља усавршавања назначених поља истраживања, нарочит поглед бити усмерен и ка компаративним интердисциплинарним студијама књижевности и музике у контексту других наука и уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- Александров, Пудовкин, Эйзенштейн 1928: Григорий В. Александров, Всеволод И. Пудовкин, Сергей М. Эйзенштейн, „Будущее звуковой фильмы. Заявка”, *Советский экран*, № 32, 5.
- Бахтин 1929: Михаил М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Ленинград: Прибой.
- Васић 2004: Александар Васић, „Музикологија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства”, *Музикологија*, бр. 4, 39–59.
- Гаспаров 1990: Борис М. Гаспаров, „Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака *Доктор Живаго*”, *Дружба народов*, №3, 223–242.

⁸ На потенцијалне примере уметничког подухвата овакве врсте указао је, донекле, и Коља Мићевић у свом четвортомном пројекту *Лирске историје музике* (Мићевић 2011).

- Димитријевић 1974: Рашко Димитријевић, „Томас Ман и музика”, *Домети*, год. 1, бр. 1, јесен 1974, 69–74.
- Ђурић 2018: Мина Ђурић, „’Величајна’ граница модернистичког Дон Жуана у делу Сибета Миличића”, у: Светлана Шеатовић, Сања Ројић, ур., *Јосип Сибет Миличић: време, простор, судбине*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije, 217–234.
- Ђурић Клајн 1947: Стана Ђурић Клајн, „Вук Караџић и српска музика”, *Књижевност*, II, 9–10, септембар–октобар, 259–267.
- Жирмунский 1921: Виктор М. Жирмунский, *Композиција лирических стихотворениј*, Петербург: Опојаз.
- Жирмунский 1923: Виктор М. Жирмунский, *Рифма: Её история и теория*, Петербург: Academia.
- Зечевић 1999: Ана Зечевић, прир., *Ал’ што певах неће пропанути: музичка транспозиција поезије Бранка Радичевића*, Сремски Карловци: Бранково коло.
- Јовановић 2003: Владимир Јовановић, *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.
- Којен 1996: Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Марјановић 2019: Наташа Марјановић, *Музика у животу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Марјановић 2020: Наташа Марјановић, „Свет музике у стваралаштву Лазе Костића”, *Књижевна историја*, год. 52, бр. 171, 153–171.
- Мићевић 2011: Коља Мићевић, *Лирска историја музике*, 1–4, Београд: Службени гласник.
- Пено 2011: Весна Пено, „Теоријско-естетичка начела Богдана Поповића у његовим написима о музици”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 1, 45–58.
- Петровић 2014: Милена Петровић, *Улога акцената у српској соло песми*, Београд: Службени гласник.
- Поповић Млађеновић и др. 2021: Тијана Поповић Млађеновић и др., ур., *Матерња мелодија Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Рабинович, Бабкина 2017: Валерий С. Рабинович, Мария И. Бабкина, „Диалог музике и литературе у творчестве Олдоса Хаксли”, *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, 9 (2), 90–96.
- Радовић 2001: Бранка Радовић, *Његош и музика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.
- Стефановић 2015: Димитрије Стефановић, „Осврт на Вуково наслеђе у европској музици”, у: Нада Милошевић-Ђорђевић, ур., *Вук Стефановић*

- Караџић (1787–1864–2014)*, Београд: Српска академија наука и уметности, 581–583.
- Томашевский 1923: Борис В. Томашевский, *Русское стихосложение, Метрика*, Петербург: Academia.
- Тынянов 1924: Юрий Н. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Academia.
- Эйхенбаум 1922: Борис М. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, Петербург: Опояз.
- Якобсон 1923: Роман О. Якобсон, *О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении в русском*, Москва: Опояз; Берлин: МЛК.
- Adorno 1949: Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
- Allis 2013: Michael Allis, *Temporaries and Eternals: The Music Criticism of Aldous Huxley, 1922–23*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Barańczak 1972: Anna Barańczak, „Poetycka ’muzykologia’”, *Teksty*, nr 3, 108–116.
- Barnes 1976: Christopher J. Barnes, „Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer”, *Slavica Hierosolymitana*, vol 1, 317–335.
- Baudot 1968: Alain Baudot, „Poésie et musique chez Verlaine : forme et signification”, *Études françaises*, 4 (1), 31–54.
- Bernhart, Scher, Wolf 1999: Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf, eds., *Word and Music Studies: Defining the Field*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Bernhart, Wolf 2010: Walter Bernhart, Werner Wolf, eds., *Self-Reference in Literature and Music*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Bernhart 2011: Walter Bernhart, ed., *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*, Amsterdam, New York: Rodopi.
- Bernhart, Urrows 2019: Walter Bernhart, David Francis Urrows, eds., *Music, Narrative, and the Moving Image: Varieties of Plurimedial Interrelations*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Bowen 1975: Zack R. Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, Albany, New York: State University of New York Press.
- Braun 2017: Lucinde Braun, „Intertextualität in der Musik – Čajkovskijs französische Musikzitate”, in: Andrea Meyer-Fraatz (Hg.), unter Mitarbeit von Olga Sazontchik und Thomas Schmidt, *Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität: Ehrensymphonie für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Brown 1948: Calvin S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Cupers, Weisstein 2000: Jean-Louis Cupers, Ulrich Weisstein, eds., *Musico-Poetics in Perspective*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Dahlhaus 1982: Carl Dahlhaus, „Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno”, *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 33–49.

- Dahlhaus 1983: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher.
- Danuser 2001: Hermann Danuser, „Erzählte Musik. Fiktive musikalische Poetik in Thomas Manns *Doktor Faustus*“, in: Werner Röcke (Hg.), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947–1997*, Bern: Peter Lang Verlag, 293–320.
- Dayan 2006: Peter Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot: Ashgate.
- Donà 2006: Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Milano: Bompiani.
- Gauss 1949: Charles E. Gauss, „Brown, Calvin S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens, Georgia, 1948, The University of Georgia Press, pp. xi + 287“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 8, no. 2, 132.
- Górny 2017: Tomasz Górny, *Polifonia: Od muzyki do literatury*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Halliwell, Bernhart 2005: Michael Halliwell, *Opera and the Novel: The Case of Henry James*, edited by Walter Bernhart, Amsterdam: Rodopi.
- Hejmej 2002: Andrzej Hejmej, „Literackie fugi (’Preludio e Fughe’ U. Saby i ’Todesfuge’ P. Celana)“, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 96–123.
- Hutcheon 2006: Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, London: Routledge.
- Kinkeldey 1949: Otto Kinkeldey, „Calvin S. Brown. *Music and Literature; a Comparison of the Arts*. Athens, Ga.: The University of Georgia Press, 1948, xi, 287, pp.“, *Journal of the American Musicological Society*, 2 (1), 52–54.
- Kropfnger 2001: Klaus Kropfnger, „’Montage’ und ’Composition’ im *Faustus*. Literarische Zwölfkfontechnik oder Leitmotivik?“, in: Werner Röcke (Hg.), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947–1997*, Bern: Peter Lang Verlag, 345–367.
- Küper 1988: Christoph Küper, *Sprache und Metrum: Semiotik und Linguistik des Verses*, Tübingen: Niemeyer.
- Lodato, Aspden, Bernhart 2002: Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, eds., *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Man 1980: Tomas Man, *Eseji*, 1, s nemačkog preveli Tomislav Bekić, Boško Petrović, Petar Vujičić, Novi Sad: Matica srpska.
- Milanović 2019: Biljana Milanović, „Opera Production of the Belgrade National Theatre at the Beginning of the 20th Century: Between Political Rivalry and Contested Cultural Strategies“, in: Jernej Weiss, ed., *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju, The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, Ljubljana: Koper, 231–251.
- Milojković-Đurić 1988: Jelena Milojković-Đurić, „The Roles of Jovan Skerlić, Stevan Mokranjac, and Paja Jovanović in Serbian Cultural History, 1900–1914“, *Slavic Review*, vol. 47, no. 4, 687–701.
- Pantić, Albahari 1990: Mihajlo Pantić, David Albahari, prir., *Uhvati ritam: omnibus: rok i književnost*, Novi Sad: Polja.
- Paunović 2018: Zoran Paunović, *Doba heroja*, Beograd: Geopoetika.

- Pomorska 1975: Krystyna Pomorska, *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Lisse: Peter de Ridder Press.
- Puschmann 1983: Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*, Bielefeld: AMPAL-Verlag.
- Reschke, Pollack 1992: Claus Reschke, Howard Pollack, eds., *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, Leiden, The Netherlands: Brill, Fink.
- Rogers 1990: Margaret Rogers, „Decoding the Fugue in 'Sirens'”, *James Joyce Literary Supplement*, 4.1, 15–20.
- Scaff 1998: Susan von Rohr Scaff, *History, Myth, and Music: Thomas Mann's Timely Fiction*, Columbia, South Carolina: Camden House.
- Scher 1968: Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven: Yale University Press.
- Scher, Bernhart, Wolf 2004: Steven Paul Scher, *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music from 1967–2004*, edited by Walter Bernhart and Werner Wolf, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Schoolfield 1962: George C. Schoolfield, „Die Musik im Schaffen Thomas Manns. Von Viktor Žmegač. (Zagreber Germanistische Studien: Heft I.) Zagreb: Philosophische Fakultät der Universität Zagreb. Seminar für deutsche Philologie, 1959, Pp. 109”, *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 61, no. 1, 136–138.
- Smyth 2020: Gerry Smyth, *Music and Sound in the Life and Literature of James Joyce: Joyces Noyses*, London: Palgrave MacMillan.
- Termer 1972: Janusz Termer, „Literacki kontrapunkt”, *Nowe Książki*, nr 8, 39–40.
- Tomašević 2018: Katarina Tomašević, „Rediscovering Stanislav Vinaver's Musical Universe. Fragments”, in: Sonja Marinković et al., eds., *Challenges in Contemporary Musicology: Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman, Izazovi savremene muzikologije: eseji u čast prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman*, Belgrade: Faculty of Music, 554–565.
- Vaget 2006: Hans Rudolf, *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Wachowicz 1961: Zygmunt Wachowicz, „Muzyka w twórczości Tomasza Manna”, *Twórczość*, nr 8, 90–100.
- White 1992: Ruth White, *Verlaine et les musiciens: Avec une chronologie des mises en musique et un essai de répertoire biographique des compositeurs*, Paris: Minard Éditions, Coll. „La Thésothèque”.
- Wirtz 1975: Erika A. Wirtz, „Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann”, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Thomas Mann: Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 64–78.
- Witen 2018: Michelle Witen, *James Joyce and Absolute Music*, London and New York: Bloomsbury.
- Wolf 1999: Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi.
- Wolf 2011: Werner Wolf, „(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13.3.

Wolf, Bernhart 2016: Werner Wolf, Walter Bernhart, eds., *Silence and Absence in Literature and Music*, Leiden, The Netherlands: Brill.

Žmegač 1959: Viktor Žmegač, *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*, Zagreb: Philosophische Fakultät der Universität Zagreb.

Mina M. Đurić

A HALF OF THE CENTURY OF INTERDISCIPLINARY
STUDIES OF LITERATURE AND MUSIC

Summary

The research deals with interdisciplinary approaches to the study of literature and music. This scientific field has been developed worldwide over the past fifty years and more. The paper analyzes how those intermediate connections have been presented in the context of Serbian and world culture. Taking into account the possibilities of future comparative studies of literature and music, the paper examines the postulates of methodological approaches, selections of researched material, results of performed analyses, as well as their influences on further aspects of changes within this scientific field.

Јелена В. ЈОВАНОВИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 17. 1. 2021.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

НАРАТОЛОШКИ ПРИСТУП ПОЕЗИЈИ: ЗА И/ИЛИ ПРОТИВ НА ПРИМЕРУ ТУМАЧЕЊА *КАРАНТИНА* РАШЕ ЛИВАДЕ

Овај рад има вишеструку амбицију: да на студији случаја испита домете новијег теоријско-методолошког приступа поезији, да додатно расветли поетику Раше Ливаде и да допуни оквире проучавања савременог српског песничтва. С тим постављеним циљевима истражују се књижевни поступци и њихова семантичка zasiћеност у песничкој збирци *Карантин* (1977) Раше Ливаде из угла когнитивнонаратолошког приступа. Намера нам је да покажемо које сегменте поменути приступ може артикулисати и разјаснити, а која места захтевају прекорачење утврђених теоријских оквира. Као полазиште за тумачење Ливадине збирке послужила су запажања Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan), Еве Милер-Цетелман (Eva Müller-Zettelman), Петера Хина (Peter Hühn), а пре свега текст Брајана Мекхејла (Brian McNale) из 2009. године. Применом закључака из наведених студија испитали смо на који начин је когнитивнонаратолошка анализа у стању да потврди Рашу Ливаду као ствараоца „језикотворства и неоавангардног преврата“.

Кључне речи: поезија, наратологија, Раша Ливада, *Карантин*.

О *Карантину* и поетици Раше Ливаде – основне претпоставке

Оно што се намеће као прво питање на које одговор познаваоцима поетике Раше Ливаде није ни потребан, јесте: зашто наратолошки приступ у тумачењу збирке *Карантин*.¹ Први утисак после прочитаног *Карантина*, нарочито након циклуса „Пиљевине“, јесте да сте прочитали причу. Одмах након тога простор испуњавају ликови из „Смола“, њих петнаест, попут библиотекарке, поштара, мајке, књижевника, лудака, док „Завештања“ имају епилошку функцију.

* jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

¹ Збирка је први пут објављена 1977. године у издању београдске Просвете. Подељена је на три дела, од којих прва два чине циклуси „Пиљевине“ и „Смоле“, док се у оквиру трећег дела, „Завештања“, као завршница целе збирке налази само „Филипка гордих“.

Отворио се простор Земуна од пре три века, у коме се на месту данашње Гимназије, Градског парка и факултета налазио земунски карантин. По речима Бранка Најхолда (чуведеног хроничара овог града)², његов задатак био је да штити Запад од куге која је долазила из Отоманског царства. Најважнија гранична служба Аустријске монархије према Турској био је кордон. То је био погранични комплекс са чардацима, осматрачницама и војском, чији је главни циљ био чување стабилности у граничном појасу. У време куге она је морала спречавати и пренос заразе. У том смислу, посебну улогу у кордонском систему имао је контумац/карантин, основан средином 18. века. Од њега је данас остао само део зида. Раша Ливада својом збирком реконструирала простор и живот земунског карантина. Посебно је у том смислу занимљив први циклус „Пиљевине”, који већ насловом упућује на остатке некадашњег хронотопа, који ће поетским обликовањем поново оживети Капетанију, Синагогу, Миленијумску кулу, Николајевску цркву, Капије, Столове – све оно што се налазило у Чистилишту, пограничном појасу на преласку из једног у други свет, из Турске у Аустроугарску.

Овим делом свог поетског опуса Раша Ливада обезбедио је место представника савремене српске поезије у којој су се као кључне особине издвојиле: „наративност готово приближна прозној фабури”, прозаизација стиха и песме – што је објашњено тежњом савремених песника за експериментом, изражена референцијалност певања, па и присуство неке врсте редуковане фабуле. Оваква поетска линија у класификацији Михајла Пантића добила је назив наративисти. Поезији Раше Ливаде, као карактеристику, треба додати и лом језика којим се трага за новим изражајним средствима. То је видљиво кроз усложњавање графичког изгледа песме, осамостаљивање/визуелно онеобичавање/дробљење речи, а све с намером да се „обнови ’ерос’ поезије и уметности” (Пантић 1988: 6–17). Пишући о „новом веризму” – који разара конвенције и скида маске, дозвољава продор емпиријског ја у свет поезије – Александар Петров као једног од „најтипичнијих и најчистијих представника” наводи управо Ливаду (Петров 1983: 163–165).³ Јован Деретић линију савремене српске поезије, уткивајући у њу и Ливадине песме, повлачи указивањем на стваралаштво које представља пандан стварносној прози. Као њене кључне карактеристике наводи прозирност језика, коришћење баналног и свакодневног израза, употребу наративних стратегија и аритмичког стиха (Деретић 2013: 1176). Рашу Ливаду Предраг Палавестра препознаје у оквирима „протестне критичке поезије” (2012: 173) која своју ангажованост испољава разбијањем постојећих песничких конвенција.

² Бранко Најхолд (1947–2016) написао је близу педесет књига о Земуну, а данас на Кеју овог града има своју клупу, која је откривена јуна 2020. године.

³ И Васа Павковић исто запажа: „Govoreći o pesnicima čije se pesništvo odlikuje izrazitim diskontinuitetom pojavljivanja na pesničkoj sceni, u okvirima srpske poezije, neminovno se susrećemo sa autorom najznačajnije veristički ispisane knjige (reč je o Karantinu Raše Livade)” (1988: 29).

Кратак преглед читања Ливадине поезије прибавља аргументе за наслов нашег истраживачког подухвата, те чини оправданим питање наратолошког приступа његовој поезији.⁴

Теоријске поставке наратолошког тумачења *Карантина*

Данас, када се наратив не може строго везати за књижевност, јер је „откривен” у свим областима уметности и живота, не изненађује то што га тражимо у оквиру књижевности и тамо где раније није био довољно видљив, тачније довољно проучаван. Можда звучи парадоксално, али на заступљеност наратива ван поља не само прозног него и књижевног указује осведочени структуралиста, Ролан Барт, у свом манифестном тексту први пут објављеном 1966. године⁵. Већ тада је било јасно да се наратолошка изучавања могу ширити интердисциплинарно, интермедијално, па и трансжанровски. Одатле и устаљивање назива више наратологија које за предмет имају специфичну врсту текста: интердисциплинарна, трансмедијална, трансжанровска.

Примена наратолошких постулата у области лирике, или шире, поезије, кренула је спорадично још осамдесетих година 20. века да би свој систематски продор доживела пројектом немачких научника Петера Хина и Јерга Шенерта почетком 21. века⁶. Од тог тренутка појавило се много аутора који су прилазили поезији наратолошком апаратуром проналазећи аргументацију на различитим странама. Испитивани су односи наративног дела и лирске поезије који су отворили низ тамних места овакве дистинкције. Један број аутора бавио се проблемом догађајности у лирици, други су тежиште наратолошке анализе усмеравали ка комуникативном ланцу у коме су проналазили модусе посредованости, које су опет неки оспоравали; јавио се низ нових појмова и те како корисних за продубљенију анализу и разумевање поезије, нпр. фигуративна наративност (Рајан 1992: 378), поетски заплет (Хин 2004: 142), субјекат креативних чинова, лирски јунак (Кран 1991).

Сва истраживања праву експанзију доживљавају наратолошким заокретом у правцу посткласичне, когнитивне наратологије, кад је тежиште са иманентног приступа пребачено на контекст, те схваћено да се текст оваплоћује

⁴ Овом приликом, због просторног ограничења, експлицирање различитих тумачења Ливадине поетике остало је непотпуно. Уз поменута имена, стваралаштвом овог песника у посебним радовима бавили су се Славко Гордић, Дамњан Антонијевић, Јасмина Лукић, Давид Албахари, Сава Бабић, Александра Ристић, Борислав Радовић, Милутин Петровић, Маја Медан.

⁵ Подсетимо се његових речи: „Pripovjedni tekst može se oslanjati на artikuliranu jezičnu djelatnost, usmenu или pisanu, на чврсту или pokretnu sliku, на pokret, или на одређену мјешавину свих тих sastojaka. Pripovjedni tekst nalazimo у mitu, predaji, bajci, pripovjetki, noveli, epu, priči, tragediji, drami, komediji, pantomimi, на oslikanom platnu (sjetimo се Carpacciоve Svete Uršule), на vitražu, filmu, у konverzaciji. [...] Pripovjedni tekst не mari за добру или лошу књижевност: он је попут живота, internacionalan, transhistoričan и transkulturalan” (Барт 1992: 47).

⁶ Пројекат *Теорија и методологија наратолошке анализе лирске поезије: приступи из перспективе англистике и германистике* (Zur Theorie und Methodologie narratologischer Analyse von Lyrik: Untersuchungen aus anglistischer und germanistischer Perspektive) реализован је у периоду од 2001. до 2004. године и резултирао низом објављених радова на дату тему.

тек у интерактивној вези различитих компоненти комуникативног ланца. Због комплексности проблематике овом приликом немогуће је дати макар и оквиран преглед теорија које подржавају наратолошки приступ поезији, а које су често некомпатибилне и чак међусобно оштро супротстављене. Зато се одлучујемо за истраживање функционалности приступа који нуди Брајан Мекхејл, а чија теорија успешно одолева приговорима који су јој спорадично упућивани.

Брајан Мекхејл рад објављен 2009. године смело насловљава „Beginning to Think about Narrative in Poetry”, тврдећи како је пре само десетак година теорија наратива била „потпуно нема по питању поезије”. За то он криви и термилошка одређења усмерена ка специјализацији проучавалаца, која је, истини за вољу, и до данас доминантан вид неписаних норми у академским круговима. Проучаваоци се углавном деле на оне који се баве доминантно наративом или поезијом, а мали број је специјализован за обе области. Међутим, та два подручја не само да нису опречна, већ се често преклапају/поклапају, јер многе су песме напослетку наративи, као што су и многи наративи неретко поетски.⁷ Распон наративне поезије, који наводи поменути аутор, заиста је фасцинантан: комплетна епска традиција (примарна и секундарна; усмена и писана), стихови романи, наративне биографије у стиху, романи у стиху, многобројни песнички циклуси, али и самосталне песме које евоцирају наративне ситуације, инкорпорирају наративне елементе или показују одређен степен „преостале наративности” (Флудерник). Мекхејл иде до тачке у којој наративом обухвата целокупну усмену књижевност. Све ово служи му као аргументација да закључи: „У том смислу, занемареност поезије у оквиру савремене теорије наратива није толико превид, и због тога је скандал” (Мекхејл 2009: 12).

Овакав став био би позив на реакцију да Мекхејл речено не објашњава. Он, наиме, скреће пажњу на то да су проучаваоци у наративном кључу тумачили *лирско*, погрешно полазећи од лирског заплета, који укључује психичке и менталне процесе као догађаје. Ни у једном од наративних проучавања поезије, међу којима се посебно истичу радови Петера Хина и Џејмса Фелана, поезија као таква није била предмет анализе. Чак и када се укључује у тумачење, она је само допуна, служи за „јачање, модификовање семантичког развоја заплета”. Тако се поетска структура (звук, ритам, прозодија) користи само за додатно обликовање наративних секвенци, а не представља суштину. Овде такође треба имати на уму дистинкцију између појмова поезија и лири-

⁷ Поред ове Мекхејлове, морамо да упутимо на још једну опаску која се тиче односа наратива и поезије (примарно лирике). Ева Милер-Цетелман с негодовањем примећује да се у многобројним промишљањима о лирици истиче њена ненаративност, док се, са друге стране, никада не тврди да је наративни текст непоетичан. Милер-Цетелман неплодотворну супротстављеност наратива и лирике аргументује упућивањем на текстове Манфреда Јана и Вернера Волфа (Милер-Цетелман 2011: 243): први, наводећи степене наративности појединих жанрова, једино лирику види као потпуно ненаративну; други набраја најразличитије примере интермедиијалне наративности (до инструменталне музике) искључујући из система једино лирику. На тај начин, тврди Милер-Цетелман, лирика се сасвим изолује од појма наративности.

ка, али о томе смо већ писали, па ћемо само јасно подвући став да те појмове данас никако не треба поистовећивати⁸ (Мекхејл 2009: 12, 13).

Како бисмо разјаснили могућност наратолошког приступа поезији добро је бар приближно одредити шта је њена *differentia specifica*. То није ни лиричност, ни метафоричност/фигуративност. Рахел Дуплезис (Rachel Blau DuPlessis) крајем двадесетог века пише о томе да је поезија „форма дискурса која круцијално зависи од сегментације, од размака”. Ако је сегментивност њено кључно одређење, то значи да њена суштина лежи у способности да „ствара значење селектовањем, применом и комбиновањем сегмената” (Дуплезис према Мекхејл 2009: 14). Мекхејл полази од Јакобсонових схватања доминанте издвајајући наративност, перформативност и сегментивност као одлике присутне у поезији, уз посебно наглашену сегментивност. Размак, дакле, на базичном нивоу творе стихови организовани „у графичком облику непуних редова, које доживљavamo као упоредиве јединице у којима су речи повезаније, истакнутије и богатије смислом него у прози” (Ружић 2008: 195), и управо је он кључан за стварање поетског значења.⁹ Ово умногоме подсећа на феноменолошка непопуњена места које читалац попуњава, стварајући у менталним структурама причу. Са овим је сасвим у складу и когнитивна теорија наратива која заступа тезу да се захваљујући постојању когнитивних оквира и сценарија, а помоћу текстуалних сигнала, у свести читалаца формира наратив. Свако дело носи само различите потенцијале, степене наративности, те је у зависности од тога, рецепијенту лакше или теже да обликује причу. Поједностављено речено, свако дело (које поседује одређен степен наративности) нуди онолико различитих прича колико има рецепијената. О овоме је у српској науци о књижевности, уз ослањање на позната европска имена когнитивне наратологије попут Дејвида Хермана, Мари Лор-Рајан, Џејмса Фелана, Монике Флудерник, Ансгара Нинига, већ написан одређен број текстова. Међутим, српска наука о књижевности издваја се тек понеким радом писаним на тему наратолошког приступа поезији.¹⁰ Сматрамо да је добро испитивати дати приступ како би се пронашли путеви за артикулацију оних аспеката поезије који нису довољно истражени или су, због недостатака адекватне теоријске апаратуре, остали ван домаћаја науке.

Закључак који сажима наведено био би следећи: „Тумачење поезије наратолошким приступом најбоље се остварује у оним поетским текстовима са већим степеном наративности. У тим случајевима ће се укрштати сегментовање наративних¹¹ и поетских јединица. У тачкама пресека дола-

⁸ Поезија може бити и есејистичка, дидактичка и сл. То, опет, не значи да лирика а priori искључује наративност.

⁹ Лако је овде одговорити на приговоре који долазе из праксе прозаида и усмене поезије. Одговор и на та питања већ смо пружили у претходним истраживањима, па се овом приликом нећемо задржавати ни на њима (видети Јовановић 2019).

¹⁰ Наводимо Бранкицу Миладинов и Јелену Младеновић, које су се сасвим или делимично, приликом приступа појединачним песничким поетикама, користиле достигнућима наратологије.

¹¹ О сегментовању наратива такође је писао Мекхејл, истичући да се прича, дискурс, тачка гледишта/фокализација; време, простор могу двајати у мање јединице. Сегментовање није примарна особина наратива, али то никако не значи да га приповедни текст не поседује.

зи до значењске засићености.¹² Пресеци се формирају интеракцијом мере и контрамере, где ће мера бити очекивана врста, начин, ниво сегментовања, а контрамера оно што се појављује на другом нивоу и рецентрира значење постигнуто следом доминантног принципа. Мекхејл овај однос назива контрапунктом наративних јединица и поетског сегментовања (2009: 17)” (Јовановић 2019: 269).

Наша примена мекхејловског наратолошког приступа поезији на циклус „Пиљевине” биће посебно фокусирана на испитивање инстанци комуникативног ланца аналогног оном који поставља Симур Четмен у наративној прози. Ван дијегетичког универзума налазе се емпиријски аутор и субјекат текста/апстрактни аутор који одговарају појмовима стварног и имлицитног аутора. На нивоу дискурса приповедачу је аналоган исказни/песнички/лирски субјекат, док се на нивоу приче налази јунак или протагониста. На другој страни су адресат дела, прималац дела/апстрактни читалац и реални читалац.¹³

Карантин Раше Ливаде из угла наратолошких истраживања – примена апаратуре

Већина од петнаест песама које чине циклус „Чистилиште”¹⁴ већ својим визуелним изгледом подсећају на грађевине о којим се пише. Такав је случај са „Капетанијом”, „Синагогом”, „Миленијумском Кулом”, „Столовима”. Ако се у обзир узме и антропоморфизација појединих простора¹⁵, можемо чак говорити и о епониму. Поједини простори преображавају се у хуманоидне ликове са којима песнички субјекат води дијалог: „Куло, / откуд ти међу сојевицама?” (182). Адресант је изузетно перцептибилан и неретко проговара у првом лицу: „дубљујем се у нешто пресудније за мој живот” (169), „Ја опет видим” (172), „да ћеш као цура [...] чекати да дођем” (177), „у њиховим утробама кријемо / оне тајне” (179), „Мрзим те, али опевам” (183), „Спуштам чело на његово раме” (187). Некада је оно замаскирано другим лицем: „газиш улицом и рупа” (174), „Ко ће јести ваша јела” (181), „И могао си чути где Земунци зборе” (184). Понекад се песнички субјекат обраћа протагонисти из света текста, а некада реципијенту. То поигравање металептичким прекорачењима из угла примаоца поруке видљиво је, са друге стране, и са припове-

¹² Важно је поменути да неки аутори поетско обликовање виде само као опциону допуну значења. Мекхејл показује да је поетска сегментација сасвим равноправна наративној, те да тек у међусобном садејству семантизују текст.

¹³ Више о овоме у (Хин 2004) и (Кран 1991).

¹⁴ Сви цитати преузети су из издања наведеног у библиографији (Ливада 2017), те ће бити обележавани само бројем стране са које су преузети.

¹⁵ Моника Флудерник (Monika Fludrnik) на једном месту уочава да за постојање наратива чак није кључан заплет него фигура антропоморфизованог субјекта која ће понудити утисак људског искуства (1996: 9). То је још једна од тврдњи која отвара простор наратолошком приступу у области поезије.

дачког аспекта¹⁶. Глас који чујемо у песми је глас садашњег и прошлог, и оног тренутка када га поистоветимо са песником (имплицитним аутором) он нас упозори рефреном „А Ливада каже” да је песник Раша Ливада само један од ликова кога адресант призива и укључује у свет текста. То поигравање стварним и имагинарним, заправо продор стварног, сигнал је „новог веризма” у значењу које му даје А. Петров. *Ја* удвајањем заузима простор и емпиријског и поетског света. „Минира се зид између песничког емпиријског ја и 'ја' његове песме, а песничко искуство престаје да се испира од света стварног у смислу сировог, живог, конкретног, аутопортретског, друштвеног и историјског” (Петров 1983: 164).¹⁷ Оно је додатно појачано графичким издвајањем стиха који је од остатака песме и поенте одвојен белинама. Онај ко преноси поруку долази из издвојеног света/света на размеђи, који не припада ни песми ни песнику. Паузе инициране белинама посебно истичу фигуру трансветовног идентитета, који својим поентама уланчава све приче. Додатном наглашавању визуелно доприноси и мали верзал, заступљен у свим песмама како би скренуо пажњу на кључна места.

Долазимо до тачке експериментисања песничким и непесничким. Графичко обликовање песме додатно активира примаоца поруке терајући га да обрати пажњу на смисао наведених поступака. Смена малих слова и малог верзала при првом читању ремети ураћање у свет представљен песмом. Он је нека врста шума произведена машином/рачунаром. Дехуманизација почиње да диктира смисао, више то није само производ песника, већ човека и машине. То је онај повратак/металептичко искорачење у стварност коју живимо. Песме више нису стиховно организоване, у питању је антистих, као што је и строфа антистрофа. Као најилустративнији пример могу послужити записи-блокови. То су „Капетанија”, „Столови” и „Капије”. И у критици је примећено да су поменуте песме писане у два блока, огледалски, са уједначеном левом и десном маргином, као јаким местима текста. Та два блока терају нас да песму најпре читамо као једну, а потом да се вратимо и читамо као дуплирани запис. Сваки од њих смислом тежи да се припоји другом. На крају добијамо опросторене предмете који се описују. То је физички облик Капетаније облика квадрата који из птичије перспективе има форму правоугаоника, те облик стола и на крају раван омеђену капијом. Сваки сегмент чува метричку уређеност текста, али само визуелно/графички – уредити да би се разорило. Спољашња геометријска форма чува динамику унутрашњег света, у којој влада слобода до анархије. Ту се преплићу времена, простори и гласови. Предмети постају људи, а људи предмети. Ломе се смисаоне, синтаксичке целине, ломи се језик како би се поново оживео. Поетски запис непрекидно нас тера да разграђујемо и наново склапамо песму.

¹⁶ О лирском/песничком субјекту Мено Кран (Menno Kraan) бележи да није датост текста већ празнина која се читањем попуњава, попут фигуре приповедача у прози. Аутор издваја и три различита типа лирског субјекта: од неексплицираног (лирски глас) до конкретизованог (лирска персона). На размеђи је оно лирско ја видљиво кроз деиксе које маскирају идентитет (Кран 1991: 210, 211).

¹⁷ Ово се може довести у везу са аутонарацијом; као важна функција нарације у поезији издваја се самообликовање говорникове индивидуалности (Хин 2004).

Ко је шетао земунским кејом зна како данас изгледа Капетанија¹⁸; у архитектонском нацрту спољашње ивице су попут оквира песме. Она данас није оно што је у прошлости била, јер „Пловидбе више не личе на наше судбине”¹⁹, нема више путника које је Капетанија прихватала и испраћала. У бродовима су сада само димови, оружје, дуван, паладијум, а и капетани су „постали савршени шрафови”. Ишчезао је свет прошлости. Капетанија је само „ВРАНА / ОДСЕЧЕНИХ НОГУ ЈАКОГ СРЦА” – одузето јој је све што је некада имала као један од пунктова пловидбе Дунавом која је Земун „уписала у карте света”. Чини се да је то крај једног времена, изумирање прошлости. Песнички субјекат нам у стилу старих приповедача два пута понавља „и то би било све”, али варирање смисла доноси контекст. Таман када помислимо да је то било све „о широком здању капетаније”, он нас враћа у прошлост речима „то би било све да нема њене тешке сенке”. То је оно што минуло време уписује у сваког појединца, зато се песнички субјекат у њој скрива и проналази „прастару светлост”, „загрљај без руку”. Све је покушај да се одгонетну невидљиве споне које нераскидиво повезују прошло и садашње. Поново се тражи „заборављена реч”. Јасно је да кроз песму почиње да оживљава свет и дух прошлости који нас чува да живимо „тамо где други цркавају”. Захваљујући архитектоници дела која нас квазистрофичним блоковима води кроз просторе старе капетаније, пред читаоцима оживљава цело здање. На сликовност додатно утиче издвојена завршница: „А ЛИВАДА КАЖЕ: / ако си од дана: Иди у дан; / ако си од ноћи: Иди у ноћ”. Пред нама је сада поред опросторене капетаније и човек, Раша Ливада. Он стоји у њеној сенци с јасном поруком које отвара питање културе сећања.

Надамо се да смо овим сажетим излагањем успели да оцртамо контуре једног типа наратолошког приступа поезији, који је, чини нам се, на правом путу, јер не занемарује природу песничког записа и значењски потенцијал који такво књижевно обликовање текста нуди. Само у случају када тексту дајемо примат, а теорију пуштамо онолико колико је потребно да боље и прецизније артикулише значења, нема вишка који је ампутиран.²⁰

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1992: R. Barthes, Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova, u: *Suvremena teorija pripovjedanja*, прir. V. Biti. Zagreb: Globus, 47–78.
 Деретић 2013: J. Деретић, *Историја српске књижевности*. Зрењанин: Sezam book.

¹⁸ Како бисмо проширили читалачке оквире, наводимо и податак да се управо на тој згради данас налази спомен плоча „Трг песника Раше Ливаде” коју су открили Драган Великић и Давид Албахари 2011. године.

¹⁹ Сви цитати из ове песме преузимани су са стр. 169, 170. поменутог издања.

²⁰ За крај, напомена ауторке да је богат поетски свет *Карантина* остао тек дотакнут и да је овај текст увод у опсежније наратолошко тумачење Ливадине поезије.

- Јовановић 2019: Ј. Јовановић, Поезија Коче Рацина из угла савремених књижевнотеоријских приступа, *XLV меѓународна научна конференција на LI летна школа на меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура*. Скопје: Универзитет „Св Кирил и Методиј“, Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, 267–278.
- Кран 1991: М. Kraan, Towards a Model of Lyric Communication: Some Historical and Theoretical Remarks, *Russian Literature XXX*, 199–230.
- Ливада 2017: Р. Ливада, *Попрскан знојем казаљки. Атлантида. Карантин*, Београд: Трећи трг, Чигоја Штамп.
- Мекхејл 2009: В. McHale, Beginning to Think about Narrative in Poetry, *Narrative*, Volume 17, Number 1, 11–27.
- Милер-Цетелман 2011: Е. Müller-Zettelman, Poetry, Narratology, MetaCognition, In: *Current Trends in Narratology*, G. Olson (ed.), Berlin & New York: de Gruyter, 232–253.
- Павковић 1988: V. Pavković, Beleške o savremenoj poeziji, u: *Šum Vavilona (kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije)*, prir. M. Pntić, V. Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 23–31.
- Палавестра 2012: П. Палавестра, *Послератна књижевност 1945–1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник.
- Пантић 1988: М. Pantić, Fragmenti o mlađoj srpskoj poeziji (umesto predgovora), u: *Šum Vavilona (kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije)*, prir. M. Pntić, V. Pavković, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 5–22.
- Петров 1983: А. Петров, *Крила и ваздух: огледи о модерној поезији*, Београд: Народна књига.
- Рајан 1992: М-Л. Ryan, The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors, *Style* 26. 3, 368–388.
- Ружић 2008: Ž. Ružić, *Enciklopedijski rečnik versifikacije*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Флудерник 1996: М. Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, London: Routledge.
- Хин 2004: Р. Hühn, Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry. In: J. Pier (ed.), *The Dynamics of Narrative Form (Studies in Anglo-American Narratology)*, Berlin: de Gruyter, 139–158.

Jelena V. Jovanović

NARRATOLOGICAL APPROACH TO POETRY: FOR AND/OR AGAINST
BASED ON THE EXAMPLE OF THE INTERPRETATION OF *QUARANTINE*
BY RASA LIVADA

Summary

This paper has multiple ambitions: to examine the scope of a newer theoretical-methodological approach to poetry in a case study, to give additional explanation of the poetics of Rasa Livada and to supplement the framework for the study of contemporary Serbian poetry. With these goals set, literary procedures and their semantic satiation are explored in the poetry collection *Quarantine* (1977) by Rasa Livada from the angle of cognitive-narratological approach. Our intention is to show which segments can be articulated and clarified by the mentioned approach, and which places require exceeding the theoretical framework. What served as a starting point for the interpretation of Livada's collection were the observation by Marie-Laure Ryan, Eva Müller-Zettelmann, Peter Hönn, but first of all the text by Brian McHale from 2009. Using the conclusions from the above studies, we have examined the way in which cognitive-narratological analysis is able to confirm Rasa Livada as a creator of linguistics and neoavantgarde innovation.

Соња В. ВЕСЕЛИНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ШТА КАЖЕ „ТАТА” ЕЛИОТ? Т. С. ЕЛИОТ КАО КУЛТУРНА ФИГУРА У ВИЗУРИ ДВЕЈУ ГЕНЕРАЦИЈА СРПСКИХ ПЕСНИКА/ПЕСНИКИЊА

Утицај ауторитета Т. С. Елиота у 20. веку досезао је до тих размера да се он узимао као епитом високе културе, али је називан и „папом” (Д. Томас) или „књижевним диктатором” (Д. Шварц). У раду ћемо испитати како се у српској књижевности показује афирмативна рецепција Елиотових критичких термина, али и отпор према њој. За песнике друге послератне генерације, као што су Миодраг Павловић, Иван В. Лалић и Јован Христић, Елиот је био осведочени ауторитет, на којег су се позивали да би легитимисали властите ставове о литератури и култури. Потенцирана је фигура самосвесног, самокритичног песника, док су Елиотова гледишта прихватана селективно. Заједно са отклоном од доминирајуће поетике поменутих аутора у српској поезији, код потоњих песника и песникиња јавио се и отпор према Елиоту. Особито код песникиња, Елиот се јавља као наметнути ауторитет против кога се треба побунити, „драги тата Елиот” (Н. Живанчевић), слично као у америчкој поезији 50-их и 60-их година XX века.

Кључне речи: културна фигура, српска поезија, критика, традиција, рецепција, универзалност, женска аутономија.

Рецепција дела Томаса Стернса Елиота богата је на нашим просторима, особито током шездесетих и седамдесетих година. На преводе из овог периода гледа се као на канонске и ретки су нови преводилачки покушаји, док је креативна и интерпретативна рецепција такође на изванредан начин канонизирана и општеприхваћена је један њен доминантан ток (уп. Веселиновић 2018: 91–120). Рецепција његових критичких теза и теорија саображена је околностима на домаћем књижевном пољу. Можемо то наслутити већ из првог значајнијег текста посвећеног Елиоту, „Дело Т. С. Елиота: Његова постигнућа, његови проблеми, његова борба против декаденције” Станислава Винавера из 1951. Винавер пише о Елиотовој песничкој реформи и скреће пажњу на догматски католицизам као идејни оквир његових стремљења и велике и по-

* sonja.veselinovic@ff.uns.ac.rs

следње синтезе.¹ Помиње и критичке оштрице усмерене ка Елиотовом делу, наглашавајући да је критика „постајала утолико жешћа – уколико се Елиот претварао у неку врсту митске личности” (Винавер 2012: 330). Такође, истиче замерке марксистичких критичара да својим елитизмом Елиот брани капитализам и империјализам. Винавер непристрасно предочава да је његова сва доктрина у томе „да је велики песник данашњице у вези са читавом европском књижевношћу од Хомера наовамо [...] он је сâм живот и животворени наставак целокупне поезије човечанства” (Винавер 2012: 332). Тиме је у основи представио кључне тезе Елиотовог есеја „Традиција и индивидуални таленат”, а да притом није помињао традицију. Традиција није најпожељнија реч тренутка у којем Винавер пише овај текст, али је он можда и наслутио да је то тек једна од Елиотових парола за коју су се критичари ухватили и уградили је у елиотовски канон. Домаћа лево оријентисана критика уистину је критиковала Елиота за догматски католицизам.² Међутим, и његове присталице, нехотице, представиле су га као догматика, форсирајући одређене његове ставове или термине, и фаворизујући његова каснија дела која су се уклапала у дату представу.

Као што предочава Луис Менанд, кључни изрази који се везују за Елиотову критику (објективни корелатив, дисоцијација сензибилитета, имперсоналност, традиција), појављују се у једном или два есеја и имају ограничен значај и релевантност за опус овог аутора. Традиција, на пример, кључна је за есеје „Размишљања о савременој поезији” и „Традиција и индивидуални таленат” (1919; надаље у тексту ТИИТ), да би се већ у есеју „Функција критике” (1923) Елиот одрекао одређених теза, а у књизи *Након чудних богова* (1934) тврдио да је термин традиција изгубио вредност и заменио га „правоверношћу” (уп. Менанд 2008: 20). Менанд наглашава да је Елиот био склон контроверзи, те да је имао осећај за прави тренутак да се покрене нека тема:

Осетио би, обично пре својих савременика, када су утврђена јавна мњења на умору и када су наизглед нетакнути системи вредности изгубили своју основаност. За овакве прилике донео је „решења” која нису била уистину оригинална, осим у смислу да су понекад представљала свежу синтезу или неочекивану примену идеја које су већ биле у оптицају. Његова најјача одлика као критичара није била оригиналност или моћ аргументације, већ скептицизам (Менанд 2008: 19).

Елиот је упорно преиспитивао своје ставове и супротстављао се доминантном систему мишљења, што још необичнијом чини чињеницу да је универзитет од њега направио своју узорну фигуру. А ово, као што Менанд запажа, „сугерише да одговор на питање о Елиотовом успеху вероватно нећемо наћи једноставно у ономе што је Елиот имао да каже, него у институционал-

¹ „Елиот утиче и на оне људе којима његова синтеза изгледа, истина, узбудљива, али преуска и временски преживела. Они би хтели, ти и такви читаоци, неког 'супер-Елиота', неког Елиота изнад Елиотових недоумица, изнад Елиотовог кобног страха од варварства – који га баца у ледени загрљај католичких догми” (Винавер 2012: 330).

² „Како такав неки догматик по вокацији не може без догматског корзета, он жури право у челична плућа Т. С. Елиота. Та су плућа 'западни' англиканско-католички вид тог истог догмата” (Давичо 1969: 278).

ним потребама којима је његово писање могло да послужи” (Менанд 2008: 19–20). Џозеф Норт пак указује да „нећемо потценити Елиотова стварна достигнућа уколико приметимо и да је имао zgodnu вештину да изрекне гномске реченице ауторитативним тоном и да је то често чинио опортунистички да би у потпуности искористио прилику различитих могућности које ситуација пружа. [...] Његова мистичност била је такве врсте да је прикривала праве контуре његовог става, што је омогућило да његово име буде коришћено да би се поткрепиле тежње ка сасвим супротним циљевима” (Норт 2017: 213).³ Норт сматра да су међу Елиотова четири кључна термина, традиција и дисоцијација сензибилитета постављени тако да ће се показати као „много лакше употребљиви за конзервативне сврхе него за либералне или радикалне” (Норт 2017: 216).

Идеја о употребљивости Елиотових теза у различитим књижевним пољима може се препознати и у његовој рецепцији у српској књижевности. Кључна реч те рецепције јесте традиција. У свом тексту „Традиција и авангардизам” из 1968, Петар Милосављевић примећује да је последњих година *традиција* главно чвориште сукоба у књижевном животу. Истиче да тај сукоб има директне везе и са међунационалним односима – у смислу „разграничења националних културних баштина”, и са идеологијом, јер „превелико окретање духова ка књижевној традицији одвлачи духове од отворених питања наше савремености” (Милосављевић 1968: 6). Као носиоце традиционализма препознаје Миодрага Павловића и Јована Христића, а они су „ђаци и пропагатори Елиотовог схватања традиције и класичног у уметности” (Милосављевић 1968: 7).⁴ Гледано са веће дистанце, у *Историји српске књижевне критике* Предраг Палавестра такође истиче Павловића као доминантан глас периода „критичког плурализма”, који је прихватио „два примарна начела елиотовске концепције критике”. Према Палавестри, Павловић, Христић и Иван В. Лалић, „на основу свог песничког угледа у одбрани своје поетике, успели су да у послератну критику уведу нови смер расуђивања о поезији и тумачења књижевности” (Палавестра 2008: 585–586).

Тај њихов подухват можемо вредновати на различите начине, али је неспорно да су на основу властитог поетичког обзора критички разматрали и превредновали ауторе из прошлости, па тиме и сопствене поетике предочили као логичан наставак такве традиције и утемељили их као главну струју савремене српске поезије. Овде нас занима како су у те сврхе *посудили* Елиотове ставове, да употребимо израз којим се послужио Томислав Брлек у процени рецепције Елиотове критике у часопису *Кругови*.

³ Чак и када је експлицитно одредио своје становиште по питању културе, политике и религије у предговору књиге *За Ланселота Ендруза* (1928), Елиот је одмах довео у питање саме дефиниције термина које је употребио, уп. Брлек 2015.

⁴ Поводом Мишићеве реакције на Павловићеву прву песничку књигу, Винавер пише: „Он се много угледа на Елиота. Елиот је и груб и префињен. У Елиотовим ритмовима жуборе прастаре песничке слутње па се нагло и неочекивано разјаре у најчистију мађијску лепоту. (...) Свако доба тражи своје мађије, бар у уметности. Не верујем да их је оно, у нас у довољној мери нашло у Мији Павловићу. Али о том потом. Зоран Мишић мисли да је Мија Павловић збиља велики, збиља наш Елиот” (Винавер 172).

Будући да је 'прихватила Елиотову поезију као извор вриједних импулса који теже увиђању битности односа стварности и поезије', круговашка је генерација концепт повратне спреге наслеђа и властите књижевне производње упрегнула у процес успоставе канонских вриједности и оцртавања главног тока књижевне повијести, лишивши Елиотову концепцију истодобне вишесмјерности и конститутивног критичког међудјеловања њезиних елемената" (Брлек 2003: 178).

Главни циљ овог критичког деловања била је „обнова прекинутог континуитета” националне поезије након послератног настојања да се успостави ангажована и актуелна југословенска књижевност. Као што је стандард тог подухвата обнове континуитета код круговаша била *Антологија хрватске поезије од најстаријих записа до краја XIX стољећа* (1960) Антуна Шољана, тако је код нас било са Павловићевом *Антологијом српског песничтва (XIII–XX век)* из 1964. године.

Павловић је своју прву књигу есеја *Рокови поезије* из 1958. отворио есејем „О књижевној традицији”, у којем упућује и на Елиота. Он се овде опрезно односи према теми и више разматра постојеће ставове но што износи конкретне судове. Тврди да је Елиот „сматрајући да је безличност, изједначавање с историјом главна врлина песника, [он је] створио појам 'осећања историје' (historical sense) помоћу кога песник успева да осети куда даље воде развојни путеви поезије” (Павловић 1958: 8). И Иван В. Лалић изводи је директну везу између *осећања историје* и *безличности* песника (1997: 167) у есеју о Елиоту из 1978, а касније, у интервјуима деведесетих година прошлог века, потенцирао је питања „одабране традиције”. У потоњој критици ова синтагма се онда непрестано доводила у везу са Елиотом, иако, на пример, Христић још у предговору издању Елиотових есеја 1963. разјашњава да код овога није реч о „личном избору по сродности” (Христић 1963: 13). Лалић, наиме, разликује баштину, оно што свако наслеђује јер припада „једној култури, једном народу, односно култури тога народа” (Лалић 1997: 286), и традицију као „нешто што се бира”. И код Павловића и код Лалића се питања традиције повезују са националном традицијом и њеном ревалоризацијом, под окриљем идеје о Елиотовом превредновању енглеског песничког канона. А питање „бирања традиције” постаје проблематично, уколико се лични избор види као основ превредновања и канонизације.

Осећање историје чини се као пресудна тачка различитих тумачења Елиотових ставова код нас. У есеју „Момчило Настасијевић” (1963), Павловић упоређује Настасијевића са Елиотом, Јејтсом, Е. Ситвел, и тврди како су ови песници „дубоко свесни свога времена, свесни и похода човека у историји, и кроз њу” (Павловић 1964а: 179), а да је Настасијевићева визија света неисторијска. С друге стране, Христић већ у есеју „О модерном у поезији” пише како „однос према традицији може да буде историјски и неисторијски” (Христић 1957: 23). При читању поезије прошлости, сматра Христић, „може да нам помогне само наше историјско осећање, које нам даје прошлост у њеној целини (релативној, разуме се) док наше осећање традиције – како бих ја назвао не-историјско осећање прошлости – узима од прошлости само оно што нам је потребно”. Дакле, према Христићу, традиција није историјско

осећање, већ пре јукстапозиција различитих временских планова. А у предговору Елиотовим есејима он експлицитно тврди да Елиот углавном нема осећање историје, односно да је његово осећање историје сасвим литерарно, те да када говори о историји, „на неки начин ставља време у заграду” (Христић 1963: 12).

Елиот и Езра Паунд стварају у време темељног преиспитивања историјског дискурса. Након историјских наратива XIX века, телеолошких и лиnearних, као и Ничеове критике позитивистичке историографије, филозофи историје попут Вилхелма Дилтаја разматрали су неодвојивост интерпретације историје од њеног тумача, односно свести субјекта. Историзам, темељ Паундовога дела још од самих почетака, „наводио га је да избегава обрасце великих размера у обликовању историје и да се усредреди на проблематичан однос тумача и прошлости” (Лонгенбах 1987: X). А управо Паундова дела и његове покушаје да се уживи у прошлост, као и његово зазирање од *настизма* колико и од *футуризма*, Елиот је имао у виду при формулацији својих теза. У „Размишљањима о савременој поезији” (није преведено код нас), објављеним у часопису *Egoist* (јул 1919) неколико месеци пре „ТИИТ” (*Egoist*, Sept 1919, Dec 1919), Елиот предочава деловање традиције. Однос између живог песника и његовог претходника:

Осећање је дубоке блискости, или пре посебне личне присности са другим, најчешће мртвим писцем. Може да нас савлада изненада, на први поглед или после дужег познанства; засигурно је критичан тренутак; и када је млади писац захваћен својом првом страшћу ове врсте, он се може изменити, преобразити скоро, чак и у року од неколико недеља, из смотуљка осећања из друге руке у особу. [...] Наше пријатељство уводи нас у друштво у којем се наш пријатељ кретао; сазнајемо о његовим почелима и његовим исходиштима; проширили смо се. Не подражавамо, измењени смо; и наше дело јесте дело измењеног човека; нисмо позајмили, подстакнути смо, и постајемо носиоци традиције (Елиот 2014: 66–67).

Ова размишљања могу пресудно да осветле сведене, двосмислене исказе из ТИИТ, лако уклопиве у различите контексте и присвојиве. Јасно је да је пре свега реч о појединачној сродности и склоности, а не о вредновању, нормирању или канонизацији.

Павловић у својим текстовима није подробније разматрао Елиотове ставове, нити је упућивао на већи број његових есеја, као што је то чинио Христић, који је са Елиотом и полемисао.⁵ Павловићево схватање традиције много је ближе концепцији Зорана Мишића, но што може да се закљони иза Елиота. Мишић пише о континуитету, о способности стваралаца да открију у „својој свести давнашње токове колективне свести и наслуте њихову будућност” (Мишић 1963: 148), као и: „Ти најсавременији духови, једини прави чувари традиција, налазе се међу онима који су, заронивши у поноре несвес-

⁵ Христић у предговору Елиотовим изабраним есејима примећује да је есеј „ТИИТ” „далеко од тога да буде онако јасан како нас форма Елиотових реченица наводи да у први мах помислимо” (Христић 1963: 12), те истиче његову аподиктичност и закључује: „Елиотова критика (нас) чини свесним проблема пре него начина на који се они могу решити, поставља питања више него што даје дефиниције, отвара перспективе не омеђујући их” (Исто 13).

ног, угледали свој унутрашњи заробљени свет, али су у њему разабрали и обресе давних, заборављених светова, у којима је читава прошлост народа боравила” (Исто: 152). Ово су кључне идеје и Павловићевог предговора *Антологији српског песничтва*, у којем се прича о традицији конкретизује у причу о националној традицији. У њој се налази „утисак кохеренције” (Павловић 1964: 77), а традиција „пружа наду за духовни препород народима који су некад имали велику культуру” (Исто: 79); напokon, она је „препород сећања у поворци народа који одлази кроз време” (Исто: 91). Валери и Елиот се овде јављају само као референце, при чему се Елиот везује за идеју да традиција песника „подсећа [на] одговорност у стварању” (Исто: 79). Овај предговор се доцније доследно доводио у везу са Елиотовим схватањем традиције, иако Елиот не говори о националној традицији, осим начелно у оквиру европске књижевности, нити о стварању националног канона.

Павловић и Христић освртали су се на Елиотов концепт безличности и сагледавали га не као историјски, већ као универзалан. И овде им је кључни претходник заправо Мишић, који је, рецимо, у својој *Антологији српске поезије* (1956) одредио поезију Војислава Илића као „праву, суздржану и господствену ‘имперсоналну’ поезију” (Мишић 1967: 90). Јован Христић 1956. године пише: „Елиотова теорија о безличности и бекству од личности и сувише је добро позната да бих је наводио овде. Али оно што је важно истаћи састоји се у овоме: поезија мора да буде универзална, песник се не обраћа људима у своје име, већ у име њих самих” (Христић 1957: 61). Павловић свој избор у *Антологији* оправдава критеријумом универзалности, који се односи на „релевантност садржаја” – „домен стварних људских вредности у поезији не може бити локалан” (Павловић 1964: 17). Универзално, према Павловићу, не досеже већина патриотске поезије због пригодности и утилитарности, љубавне због конвенционалности и приватности, као ни хумор у поезији или пак „поезија нагомиланих метафора и речи, случајних асоцијација и тражених ексцентритета”, односно надреализам. Заступљено је „песничтво које говори о основним питањима индивидуалне и колективне егзистенције, песме које или носе мисао или својим садржајем непосредно воде у сазнање” (Павловић 1964: 18). На овим принципима Павловић је засновао и своје превредновање српске песничке традиције у књизи *Осам песника*, објављеној исте године када и *Антологија*.⁶

Као и свако пледирање за универзалност, и ово настоји да наметне одређене теме, идеје и искуства као општеважеће. Као што је приметио Тери Иглтон, академска прича о универзалним вредностима садржаним у књижевности и бескласном, бесполном, етнички неодређеном универзалном субјекту почела је да се осипа управо шездесетих година прошлог века, особито када би студенти из радничке или мањинске средине видели да ове наводно универзалне вредности тешко могу назвати својим (уп. Иглтон 2008: 191). Шта је универзалније од еротике и хумора? Или субверзивније од њих?

⁶ Лалић такође истиче принцип универзалности, а за Елиота и Паунда пише да „током неколико година ова двојица песника заједнички или паралелно истражују аспекте једне дејствене и универзалне песничке традиције” (Лалић 1997: 165).

Ипак, доминантна поезика српске поезије последње две деценије XX века заснована је управо на искључивању конкретног, еротичног, хумористичног, те на рафинирању језика и сужавању тематског спектра код настављача поетичких путоказа Павловића, Христића, Лалића.

Након канонизације Елиотовог дела на универзитету и у окриљу Нове критике, као и снажног уплива модернистичке поезике све до Другог светског рата у англо-америчкој културној сфери, јавио се отпор према Елиоту као доминантној културној фигури. Нове песничке генерације дале су предност поетичкој парадигми В. К. Вилијамса и њега виделе као свог претходника насупрот Елиоту. У уводу своје антологије *The New American Poetry* из 1960, која представља нову песничку генерацију, Доналд Ален побраја велике претходнике модернисте Вилијамса, Паунда, Х. Д. Камингса, М. Мур и В. Стивенса, изостављајући Елиота. На Аленову антологију упућује и српска песникиња Нина Живанчевић у својој *Антологији америчке поезије: нови гласови* из 1997. године, која је и јасан сигнал да је у свом стваралачком трагању била упућена управо на савремену америчку поезију. Као један од разлога зашто се Елиот јавља као условно речено негативна фигура у делима српских песникиња може бити рецепција савремене америчке поезије. С друге стране, очигледно је да песникиње реагују и на слику коју је друга послератна генерација српских песника формирала о Елиоту као узорном, класицистичко-ерудитском песнику и ауторитативном, конзервативном критичару, односно на доживљај доминантне поезике Павловићеве песничке генерације.

Прва збирка *Песме* Нине Живанчевић објављена је 1983. године. У тексту на клапни књиге, рецензент Иван В. Лалић истиче урбано искуство, урбану културу и супкултуру као кључне за збирку, а уочава и ерудицију која „не жели да се сакрива“. „Песникиња је, наиме, свесна да је њена лектира (посебно лектира поезије овога века писане енглеским језиком на обе стране Атлантика) асимилисана до те мере, да природно кружи крвотоком њеног личног поетског идиома” (Живанчевић 1983). Индикативна је ова формулација ерудиције која не жели да се сакрива (*show off* ерудиција?) за коју претпостављамо да се разликује од умереног демонстрирања ерудиције код самог Лалића и њему блиских аутора. Реч је заправо о асоцијативном, некад пародијском или анегдотском реферисању на позната имена и дела, у којем је садржан и критички отклон од модернистичког цитата. Ствара се један референцијални контекст у којем се појављују, рецимо, В. К. Вилијамс, Ч. Олсон и Р. Крили, управо као знак америчке песничке струје која раскида са Елиотом. Последња песма збирке насловљена је „Силвији Плат” и у њој се, као и код других наших савремених песникиња америчка песникиња јавља као узорна фигура, „наша Госпа од самоубиства” (Живанчевић 1983: 64). У оваквом оквиру песма „Драги тата Елиот” већ својим насловом потенцира критичко-ироничну релацију, која не подразумева негативан став према Елиотовом делу, већ према ауторитету и „строгости” која је са њим доведена у везу. Песма је изграђена око парафраза стихова „Љубавне песме Џ. Алфреда Пруфрока” („Па, хајдемо сад, Ви и ја, / док вече полако пада / на напирли-

тану забаву пуну жара, / у царство сендвича, а не додира, / ах, додира!"; „За хиљаде одлучности времена нема” (Живанчевић 1983: 15)), у исто време успостављајући однос са авангардним Елиотом (којем је у српској рецепцији претпостављен онај *класичнији*) и интервенишући у његове стихове бесмислицом, произвољношћу, реторичношћу. Оваква поставка могла би се сагледавати у оквиру концепције о женском страху од ауторства Сандре Гилберт и Сузан Губар (1979), па можемо песму тумачити кроз стрепњу песникање да ће мушки претходник потчинити њен глас и идентитет као ауторке, али и кроз њено *извођење* и подривање овог процеса.

Елиот је представник строге, мушке традиције и претходник са којим се обрачунава и у поезији Гордане Ћирјанић. Већ њена рана песма „Настава за полупеснике” из збирке *Месечева трава* (1980) имплицитно упућује на Елиотов аподиктичан став о томе да је осећај историје неопходан песницима да би наставили да то буду и након своје двадесет пете године. Пошто су се од оваквих Елиотових успутних ставова правиле норме, песникања предочава књижевну традицију као учионицу, као репресивну лекцију онима који се, као она, осећају прозванима јер не испуњавају задате критеријуме. Почетни стихови – „Снежобеле руке бабице / пренеле су страх од заразе / и нема лека.” – делују потпуно у дослуху са оним што Гилберт и Губар закључују на основу разматрања Емили Дикинсон. Е. Дикинсон указује на „заразу у реченици” књижевних текстова и духова у њима који су наметљиви и опседају читатељку, што нас *испуњава очајањем*, јер како објашњавају Гилберт и Губар, реч је о патријархалним текстовима који настоје да порекну женску аутономију и ауторитет (1979: 52). Читаву другу строфу Г. Ћирјанић побраја шта све сме да се ради, закључујући да „сме да се не сме”, а потом у трећој строфи пише: „Једног од следећих часова / доћи ће Елиот. / Написаћемо на табли: / Сваки месец је свиреп” (Ћирјанић 1980: 42). Као и Нина Живанчевић, Г. Ћирјанић интервенише у Елиотове стихове и настоји да им одузме моћ, памтљивост, наметљивост, *заразност*. Песма се завршава повратком на прогласно: „Сме да се разбије огледало; / сме да се ћути; / сме да се напише песма” (Ћирјанић 1980: 43).

Огледало као још једна метафора унутрашњег заточења жене (на које се Гилберт и Губар осврћу у поглављу „Краљичино огледало”), сме да се разбије и сме да се пише упркос учионици, иако се тиме у очима учитеља постаје тек *полупесник*. Ову ће тезу Г. Ћирјанић експлицитније да разради у својој „Последњој песми” из збирке *Горка вода* (1994). Обраћајући се поезији, она развија конвенционалну слику посвећеништва поезији које се перципира као религиозно. Себе представља као ону која нарушава такву врсту узвишене и прочишћене делатности, која је улез, улази на задња врата храма, нема довољно жара ни поштовања, нескладна и пакосна у односу на „правоверну” паству. Када се пита зашто се и толико враћала, одговара: „И можда инат, урођена црта, / да не паднем у младалачки, плачевни кош / строга оца Елиота” (Ћирјанић 1994: 55). Књижевност је осликана као институција, чија правила и обрасци су репресивни и неаутентични за лирску јунакињу, а Елиот се јавља као свештеник, још једна фигура ауторитета. Зато лирско *ја* себе

одређује као „напола заражену, полупесника са песмама“, и тиме се враћа идеја о мушкој традицији као зарази у реченици и половичности песничког подухвата који се повинује таквом режиму.

У складу са својим стваралачким сензибилитетом и отклоном од авангарде, песници-критичари друге послератне генерације поставили су идеал класика, ерудите, чији песнички текст претендује на статус културно еманципаторског, а Елиот је послужио као културни ауторитет иза којег су се делимично заклонили, у тренутку када њихови ставови нису били прихватљиви или популарни у општој друштвенополитичкој клими. Њихови поетички обрасци постали су доминантни у српској поезији последњих деценија XX века, а с тим у вези се Елиотово књижевно и културно деловање онда доживљавало као догматско код песникиња које своју афирмацију доживљавају осамдесетих година. Наспрам нове узорне фигуре Силвије Плат, он постаје ауторитативни отац, строги тата чијем се утицају тешко одупире али који се баш због тога поставља као парадигма мушке традиције насупрот којој се заснива властита поетски израз.

ЛИТЕРАТУРА

- Брлек 2003: Т. Brlek, P(r)osudbeno zaokruživanje: Т. S. Eliot i *Krugovi*, у: М. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić (ur.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti V*, Split: Književni krug: 170–184.
- Брлек 2015: Т. Brlek, Eliot and Theory, in: J. Stayer (ed.), *T. S. Eliot, France, and the Mind of Europe*, Cambridge Scholars Publishing, 146–170.
- Веселиновић 2018: С. Веселиновић, *Рецепција, канон, циљна култура*, Нови Сад: Академска књига.
- Винавер 1977: С. Винавер, *Београдско огледало*, Београд: Слово љубве.
- Винавер 2012: С. Винавер, *Душа, звер, свет*, Београд: Службени гласник.
- Гилберт, Губар 1970: S. Gilbert, S. Gubar, *Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press.
- Давичо 1969: О. Давичо, *Пристојности*, Београд: Просвета.
- Елиот 1963: Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, Београд: Просвета.
- Елиот 2014: *The Complete Prose of T. S. Eliot, vol. 2. The Perfect Critic 1919–1926*, Baltimore, London: John Hopkins University Press, Faber and Faber.
- Живанчевић 1983: Н. Живанчевић, *Песме*, Београд: Полит.
- Иглтон 2008: Т. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Лалић 1997: И. В. Лалић, *О поезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лонгенбах 1987: J. Longenbach, *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, Princeton University Press.
- Менанд 2008: L. Menand, T. S. Eliot, in: A. W. Litz et al, *The Cambridge History of Literary Criticism, vol 7*, Cambridge University Press.

- Милосављевић 1968: П. Милосављевић, Традиција и авангардизам, *Поља*, 14, 113/114 (1968), 6–8.
- Мишић 1963: З. Мишић, *Песничко искуство*, Београд: Нолит.
- Мишић 1967: З. Мишић, *Антологија српске поезије*, Београд: Нолит.
- Норт 2017: J. North, *Literary Criticism. A Concise Political History*, Harvard University Press.
- Павловић 1958: М. Павловић, *Рокови поезије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Павловић 1964а: М. Павловић, *Осам песника*, Београд: Просвета.
- Павловић 1964б: М. Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007. Том 2*. Нови Сад: Матица српска.
- Ћирјанић 1980: Г. Ћирјанић, *Месечева трава*, Београд: Просвета.
- Ћирјанић 1994: Г. Ћирјанић, *Горка вода*, Београд: Просвета.
- Христић 1957: Ј. Христић, *Поезија и критика поезије*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1963: Ј. Христић, Т. С. Елиот: традиција и индивидуални таленат, у: Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, Београд: Просвета.

Sonja Veselinović

WHAT DOES „DADDY” ELIOT SAY? : T. S. ELIOT AS A CULTURAL FIGURE
IN THE EYES OF TWO GENERATIONS OF SERBIAN POETS

Summary

Following their poetic sensibility and the aversion to Avant-garde, poets-critics of the second post-war generation set the ideal of a classic, erudite poet whose poetry aspires to a culturally emancipatory status. Eliot served as an authority that shielded them when their views were not acceptable or approved in a general socio-political climate. Their poetic methods became dominant in the Serbian poetry of the last decades of the 20th century, so it was perhaps expected that the Serbian women poets awaiting affirmation would perceive Eliot's literary and cultural practice as dogmatic. In opposition to the new model figure Sylvia Plath, he becomes an authoritative father figure whose influence is difficult to resist, so these women poets depict him as a paradigm of a male tradition against which they position their poetic work.

Тамара М. ЉУЈИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 12. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ФИГУРА ВЛАДАРА КАО ОБЈЕДИЊУЈУЋИ ЧИНИЛАЦ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ**

Циљ овог рада је да се анализом литерарног обликовања фигуре владара у српској књижевности укаже на континуитет у промишљању српског народа о својој прошлости кроз причу о владарима. Испитујући ову фигуру у оквиру средњовековне, народне и нове књижевности, као и утицаје које су ова три дела књижевности имале једна на другу у обликовању владарске фигуре, долази се до закључка да се помоћу тематског истраживања српске књижевности може доћи до праве природе њеног идентитета.

Кључне речи: владар, историја књижевности, тематско истраживање, српска књижевност, народна књижевност, средњовековна књижевност, нова књижевност, идентитет.

Савремени читалац под утицајем образовања књижевну историју најчешће доживљава кроз причу о историји књижевности. Недостатак времена или интересовања чини да читалац своју пажњу не може усредсредити на развој једне идеје и начине на које је она представљена у оквиру историје књижевности. Стога, континуитет интересовања писаца за одређене општељудске теме често бива занемарен, или се о њему говори онда када је потребно указати на различитост њиховог обликовања. Највећа препрека читаоцу у уочавању тока развоја јесте, заправо, периодизација, односно начин на који се историја књижевности обликује у његовој свести. Иако се помоћу ње читалац лакше оријентише, потреба да се занемаре сличности између епоха, не би ли се на тај начин јаче истакле њихове разлике, доводи до представе о историји књижевности као о низу дисконтинуитета.

Пример таквог односа према историји књижевности дао је Јован Скерлић у својој *Историји нове српске књижевности*. Желећи да укаже на разлику између старе и нове књижевности, написао је да се „нова српска књижев-

* tamara.ljujic@gmail.com

** 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, спорта, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ност јавља у XVIII веку, без везе са ранијим књижевностима, и независно се развија у XIX веку” (Скерлић 2006: 19). Узевши у обзир значај који је Скерлићева *Историја* имала у науци о књижевности, оваква тврдња је створила дисконтинуитет у сагледавању српске књижевности као целине. Држећи се својих заострених ставова, на исти начин је изнео и идеју о две традиције српске књижевности. Подела на вуковску и доситејевску традицију поткрепила је његову идеју о „супротности која је одржавала оштру *подељеност* по линији *рационализам/западнаштво – романтизам/ национализам*” (Николић 2019: 127), која је открила непостојање јединства чак и унутар представљања нове српске књижевности.

Тематско истраживање се јавља као начин превазилажења заострених подела у историји књижевности, пружајући перспективу по којој се промене у књижевности могу пратити кроз развој одређених тема и идеја. На овај начин истиче се узрочно-последични однос који одређене појаве имају, посебно када је реч о две појаве које на први поглед стоје у потпуној супротности, док детаљније истраживање показује да је супротност настала зато што је друга појава засновала своје обликовање на основу порицања вредности првој и тиме постала њен опозит.

Велики број увек присутних људских тема могу привући пажњу истраживача или читаоца и на основу њих се може написати досад неистражена историја књижевности. Оправдано је онда и питање по чему се фигура владара издваја из низа општељудских тема које се јављају у књижевности. Пре свега, потребно је дефинисати фигуру владара у оквиру овог истраживања. Реч је о истакнутом појединцу који представља једну заједницу у политичком смислу и који је као такав признат од стране целокупне заједнице за примарног носиоца власти. Обликовање фигуре владара значајно је зато што народ кроз причу о својим владарима истовремено прича и причу о својој прошлости у литерарном дискурсу. Прича о српским владарима кроз овако обликован наратив престаје да буде прича о појединцима и постаје прича коју народ казује себи о својој прошлости, кроз њу вреднује своју садашњост и ствара слику о себи за будућност.

Пресудни догађај у формирању представе о фигури владара у српском друштву и српској култури јесте формирање српске нације у деветнаестом веку. Овај процес условио је дефинисање културног идентитета заједнице. Да би се то постигло, „неодговарајуће традиције су изостављене или преобликоване тако да је настала одговарајућа прошлост (Смит 2010: 47). Књижевност је посматрана као једна од првих институција национализма јер је одређени део књижевних дела за тему имао догађаје из српске историје, који су својом актуелизацијом у овим делима и начином обликовања, били одређени као кључни за стварање представе Срба о себи. Улога књижевности је утолико била значајнија јер се по први пут може говорити о књижевним делима као делу масовне културе¹. Најважније теме које је Ерик Хобсбаум

¹ Велики је значај Милована Видаковића и његових романа који су својом популарношћу довели до формирања читалачке публике у Србији. На том пољу значајан је и рад драмских

одредио као основу српске националне културе јесу оне које су чиниле и „протонационално осећање код Срба пре деветнаестог века” (Хобсбаум 1966: 86), а то су „сећање на краљевство које су Турци поразили сачувано у песмама и епској причи” (Исто) и „свакодневне литургије српске цркве која је канонизовала већину својих владара” (Исто). Стога, значај владарске фигуре бива увек актуелан у стварању приче о заједничкој прошлости народа.

Анализирати ову фигуру у оквиру српске књижевности значи уочити карактеристичне начине обликовања у оквиру књижевности средњег века, народне књижевности и оног дела књижевности који се данас најчешће одређује као нова књижевност².

Српска књижевност започела је делом писца који је припадао најзначајнијој српској средњовековној владарској породици. Прва оригинална књижевна дела написана су о животу једног владара. Радмила Маринковић у својој монографији *Светородна господа српска* анализирала је начин обликовања житија владара и одредила их као дворске биографије. Уколико се житије посматра као „једина форма у којој се може обрађивати савремена историја” (Маринковић 2007: 33), може се рећи да владарским житијима започиње прича српске заједнице о својој прошлости кроз врла дела њених владара. Утицај средњовековне књижевности, иако оспорен од стране Јована Скерлића, може се наћи и у двадесетом веку. Патријарх Пајсије је 1642. године написао житије Уроша Петог и њиме завршио средњовековну традицију житија посвећених владару. Ипак, да са престанком писања житија не престаје и неговање култа српских владара сведоче и дела осамнаестог века која су играла веома важну улогу у очувању идентитета заједнице на тлу Хабзбуршке монархије. Дело Христифора Жефаровића које је остало у сенци *Стематографије*, а које је веома важно за разумевање култа српских светитеља у барокој уметности јесте графика *Свети Сава са српским светитељима дома Немањина*. Њену израду је 1741. године наручио Арсеније IV Јовановић и на њој су се нашли они светитељи који ће своје место добити и у *Стематографији*, која ће се појавити неколико месеци касније. Значајно место у историји осамнаестог века заузима и *Стихира* Јована Ђорђевића из 1771. године. Она се јавља у периоду када су се Срби нашли у низу поли-

писаца на стварању националних репертоара у позоришту, који су довели да велики број људи може бити упознат са доминантним идејама епохе.

² У оквиру овог рада неће бити анализирана фигура владара у дубровачкој књижевности. Иако се, како пише Деретић, „наша литература, не случајно, најпре отворила према историзму дубровачко-далматинске књижевности” (Деретић 1996: 148), посматрано у целини, „српска рецепција те традиције, иако вишеструка, била је ипак ограниченог обима” (Исто). У деветнаестом веку у оквиру историје књижевности се преиспитује положај дубровачке књижевности унутар српске књижевности, али чак и тада, у времену зрелости националне мисли, њен утицај је невелики и она се „у епоху конституисања нове српске књижевности јавља као споредна, другостепена традиција” (Исто). Њен гранични положај, који Деретић препознаје, може се потврдити и приликом анализе владарске фигуре. Владари који су заузели водеће место у делима српске књижевности, нису добили подједнако значајно место у оквиру дубровачке књижевности, упркос утицају који је вршила народна епска поезија. Аргумент за оваку тврдњу је чињеница да Иван Гундулић у *Осману* прославља српску историју, али као узорног владара поставља краља Владимира, при чему се његова узорност огледа не само у победи над Турцима, већ и у примереном исповедању католичке вере, што је неспојиво са фигуром владара у српској књижевности.

тичких манипулација, изложени јаком притиску од стране Хабзбуршке монархије помоћу верских реформи. Од њих је тражено да одбаце своје националне светитеље, који су представљали сећање на заједничку прошлост и били део идентитета заједнице. *Стихира* је посебно значајна јер је она најрелевантнији извор у утврђивању светитеља које је прослављала српска православна црква у осамнаестом веку, а самим тим и чији се култ у то време поштовао у народу. Очување култа владара-светитеља у српској цркви неће престати са формирањем националне државе. Познато је да је Српска православна црква 19. 7. 1932. године³ канонизовала деспота Стефана Лазаревића, чиме је и у двадесетом веку настављена традиција прослављања средњовековних владара као националних светитеља. Значај наведених података је у томе што се њима доказује континуитет њиховог поштовања од средњег века до данас.

Паралелно постојање народне и средњовековне књижевности условило је да историјске личности средњег века своје литерерно обликовање добијају и у једној и у другој књижевности. Често се на основу подела у историји књижевности може закључити да су ове две књижевности имале паралелне животе, без заједничких тачака, те треба напоменути да је утицај који су имале једна на другу неоспоран, и он се пре свега може сагледати у обликовању лика кнеза Лазара и косовског мита у српској култури и књижевности.

Историјски период који се из перспективе проучавања континуитета фигуре владара у српској књижевности може учинити проблематичним јесте време османске владавине на постору некадашње српске средњовековне државе. Често одређење осамнаестог века као „Доситејевог доба” условило је схватање савременог читаоца и његов поглед на дати период. Објашњена је улога средовековне књижевности и њеног живота у оквиру цркве, као и њихов утицај на народ и одржавање култа владара у њему. Значај народне епске поезије је био, такође, велики. Детаљну анализу и типологију владарске фигуре у народној књижевности даје Снежана Самарција у монографији *Биографије епских јунака* и истиче да у периоду који је Вук Караџић одредио као пеме средњих времена фигуре владара нема јер „пошто не постоји национална држава, неутралисана је и фигура владара” (Самарција 2008: 207). У свести

³ Датум канонизације деспота Стефана Лазаревића једини је познати датум у српској историји када је канонизован један српски владар. Две су заблуде које се јављају када је реч о канонизацији Немањића – прва, да је реч о „светородној лози” у којој само цар Душан није канонизован, а друго, да се канонизација вршила убрзо након смрти владара који се канонизује. Милош Благојевић у свом делу *Српска државност у средњем веку* износи као податак да су веома брзо након смрти канонизовани Стефан Немања, Стефан Првовенчани, Милутин и Стефан Дечански. За овакву тврдњу он не наводи извор, а након увида у постојеће изворе јасно је да се она и не може поткрепити конкретним чињеницама. Претпоставка да су само они тада канонизовани може се јавити на основу доказа о постојању њиховог култа – за сваког од ових владара сачувано је житије, које је настајало за потребе црквених обреда. Ипак, тврдити да су само ови владари били канонизовани у средњем веку немогуће је јер не постоје подаци када и на који начин су канонизације осталих чланова ове породице извршене. Зато је веома значајна тврдња коју износи Чедомир Попов у монографији *Велика Србија* (види у Попов 2014: 28) да је Карловачка митрополија донела меру проглашења свих владара лозе Немањића осим Душана за православне светитеље. Овај податак је нетачан јер увид у календар Српске православне цркве показује да се краљеви Радослав и Урош I не прослављају као светитељи.

народа били су присутни средњовековни владари, на које је сећање чувала народна епска поезија која је класификована као пјесме старијих времена према Вуку Стефановићу Караџићу. Она је била пристуна у свакодневном животу, чак и на територији Хабзбуршке монархије. О животу епске поезије сведочи и постојање Ерлангенског рукописа, за који се сматра да је настао на почетку осамнаестог века. Деветнаести век донео је најзначајнију промену у положају који је народна књижевност имала у српској култури. Епска поезија је у претходним временима имала улогу у „колективном памћењу историје” (Самарџија 2008: 201). Са дефинисањем елемената српске нације она постаје израз суптанционалности бића српског народа. Овакав поглед на народну епску поезију био је могућ само у датом историјском тренутку јер „да су се те збирке Вукове појавиле међу народом који није ни започео своју националну еманципацију, остале би пука фолклорна чињеница” (Николић 2019: 53). Имајући у виду „романтичарску идеологију за коју су народна поезија и језик изрази непромењиве националне супстанције” (Николић 2019: 52), важно је истаћи да су романтичари, мислећи да истичу супстанцију народног бића заправо стварали канон српског националног идентитета.

Народна и средњовековна књижевност су до осамнаестог века имале свој паралелни развој. Скерлић у својој *Историји* пише да „кад се у XVIII веку стала јављати ова српска књижевност, стара српска књижевност је била мртва и без икаквог утицаја” (Скерлић 2006: 20). Да би се превазишли овакви заострени ставови и постојала могућност да се српска књижевност сагледа као целина, као решење може се користити тематско истраживање. У овом раду значајан је начин на који су ове две књижевности утицале на обликовање владарске фигуре у књижевности коју је Лазар Бојић први одредио⁴ као нову српску књижевност. Ова Бојићева подела има вишеструки значај. Осим значаја за историју књижевности јер се њиме јавља прва периодизација целокупне књижевне историје, за проучавање фигуре владара у српској књижевности важна је и чињеница да је Бојић као првог модерног писца одредио Захарију Орфелина. Посматрајући Орфелиново целокупно стваралаштво, својим обимом и значајем издваја се биографија посвећена Петру Великом, објављена 1772. године. Велики значај овог дела огледа се у томе што први писац нове српске књижевности, по Бојићевим критеријумима, окреће се жанру биографије, који је био најзначајнији жанр српске средњовековне епохе, намењен опису живота владара и црквених великодостојника као пута ка светитељском ореолу. Функција ових текстова, била је, пре свега, литургијска. Орфелин мења задати образац и пише модерну грађанску биографију, која се према својим просветитељским идејама мора сврстати у магистрални ток српске и европске културе осамнаестог века. Он напушта представу о владару-светитељу и свог јунака представља као војсковођу и великог реформатора. Промена најзначајнијег средњовековног жанра на почетку модерне српске књижевности истиче Орфелиново дело у односу на сва

⁴ О оправданости тумачења ове поделе као оригиналне идеје Лазара Бојића видети више у Пејчић 2019.

друга дела његове епохе. Па ипак, оно не може бити одређено као „почетак” приче о владарској фигури у модерној српској књижевности јер тематизује владавину једног странца. Иако је сасвим оправдано Орфелиново окретање Петру Великом, који је, као заштитник православаца у Хабзбуршкој монархији, морао бити прихваћен и цењен у српској средини, прича о страним владарима никада није постала доминантна у српској књижевности и култури.

Са непостојањем фигуре владара у народним епским песмама средњих времена, као и чињеницом да је 1642. написано последње житије посвећено неком српском средњовековном владару, осамнаести век постаје проблематично место наратива према коме фигура владара у српској књижевности може бити показатељ континуитета. Историјске прилике и недостатак владара на српској политичкој сцени условили су да у књижевности писци као јунаке својих дела узму европске владаре који су имали утицаја на живот српског народа. Најзначајније је свакако већ поменуто дело Захарија Орфелина написано о животу Петра Великог, али иста тенденција се може запазити и у књижевним делима Доситеја Обрадовића или Јована Рајића. Утолико је значајнија појава „Траедокомедије” Емануела Козачинског. Ова драма, иако је оправдано окарактерисана као невешто написана, има вишеструки значај у историји српске књижевности. Најважније је, свакако, то што је она прва српска драма, али, и поред тога, својом тематиком игра важну улогу. Писац на позорницу изводи српске владаре средњег века, и то баш оне који ће бити главни јунаци историјских драма у деветнаестом веку. Актуелизовањем давне српске историје Козачински заснива традицију приказивања важних историјских догађаја у књижевности са јасном намером да се укаже на вишевековно трајање српског народа. Ова тематика ће током деветнаестог века бити актуелизована и у другим књижевним жанровима и постати један од доминантних токова српске књижевности. Не мање важно за потребе овог истраживања је и то што ова драма, заједно са њеном прерадом коју је урадио Јован Рајић, заправо показује да се на самом почетку стварања нове српске књижевности налази дело које говори о српским владарима и које својим постојањем обезбеђује потребан континуитет у постојању ове фигуре кроз целу српску књижевност.

Осамнаести век из перспективе обликовања владарске фигуре представља век припреме. У деветнаестом веку, кроз канонизацију елемената националног идентитета, доћи ће до дефинисања фигуре идеалног владара. Због веома бурног историјског периода, али и чињенице да се после 1804. године на српској политичкој сцени поново јавља владарска фигура, деветнаести век је значајан по томе што се упоредо као јунаци појављују и историјске личности, али и владари који су актуелни на политичкој сцени у тренутку када се о њима пише. Дела посвећена владарима из прошлости најчешће су писана са идејом да укажу на славну прошлост српског народа или, говорећи о паду српског царства, да преиспитају разлоге због којих је до пада и дошло. Када је реч о делима чији јунаци су пишчеви савременици, постоји двоструки однос писца према њиховим делима и њиховој личности. Док је однос према владарима из прошлости јасно дефинисан и јунаци бивају скоро

увек⁵ представљени на начин на који су описани у народној епској поезији, односно на начин на који је то урадио Јован Рајић у својој *Историји разних словенских народа наипаче Болгар, Хорватов и Сербов*, дела посвећена савременим владарима могу се издвојити у две групе – прву чине она дела у којима се глорификује владар, док другу групу чине дела у којима је дата отворена критика личности и поступака одређеног владара. Прва група свој најпотпунији израз нашла је у драми, која је у деветнаестом веку писана са јасном идејом да се дело публици презентује у позоришту. Имајући у виду очекивања публике, драмски писци су бирали важне и препознатљиве догађаје из блиске историје. Драмски род је чувао начин представљања најзначајнијих догађаја српске историје и карактеризације њихових јунака, јер позориште није било само извор естетског уживања, већ је, у времену када се ствара национални репертоар, представљало институцију национализма. Нешто више слободе имали су песници и прозни писци. Постоје и њихова дела која су у себи садржала глорификацију актуелних владара, али и она која су се критично односила према актуелном владару, па чак и отворено непријатељски и сатирично.

Литерарно обликовање приче о националној прошлости не завршава се у деветнаестом веку. Обрасци који су створени, канони који су успостављени, доживеће преиспитивање свог значења у веку који следи јер је дошло до „епохалног кретања које је мисао о национализму препознало као *довршену*” (Љомпар 2004: 9). Последњи писац који на почетку двадесетог века још увек ствара у границама оног што је представљала историјска драма деветнаестог века јесте Милутин Бојић. Након њега, дело које доноси промену на плану историјске драме јеста драма *Конак* Милоша Црњанског. Црњански се „у *Конаку* обрачунава са историјском драмом, великом драмом осамнаестог и деветнаестог столећа, у корист духа апсурда: он руши, што показује онтолошко сидро драмских карикатуралних поступака, сам појам светскоисторијске личности на којој почива историјска драма” (Исто). Лик Александра Обреновића, детета-демона које се појављује у улози владара, обележио је драму *Конак*. Значај овог књижевног дела у проучавању владарске фигуре јесте у томе што за Црњанског, иако се ослања на историјске изворе, живот владара, његове речи и поступци више нису начин за представљање историје или идеологије једног народа. Историјски извор као основни текст на коме је дело настало послужио је као средство за улазак историје на књижевну сцену, не би ли се на њој срела са апсурдом, и пред њим била обезличена. Историја овог пута није послужила као залог истинитости и покушај да се читалац, односно гледалац, увери у оно што се дешава, већ да се покаже на који начин нестабилна фигура, фигура хтонског бића руши значење свега што га окружује.

Двадесети век, испуњен различитим епохама и специфичним односима писаца према својој садашњости, али и прошлости, донео је велики број вла-

⁵ Изузетак у представљању владара из прошлости учинили су у својим делима Петар Петровић Његош у *Лажном цару Шћепану Малом*, Матија Бан у драми *Цар Лазар* и Јаков Игњатовић у роману *Ђурађ Бранковић*.

дарских фигура на књижевној сцени. Ипак, пуко набрајање јунака уклонило би из фокуса начин литерарног обликовања владарских фигура из прошлости једног народа као сведочења о његовом трајању и потреби да се о себи говори.

Однос писаца у двадесетом веку према националној прошлости и наслеђеној традицији најбоље се може показати у начину на који су Љубомир Симовић и Миладин Шеварлић обликовали косовски мит у својим драмским делима. Да је питање односа писца према националној прошлости у савременом времену проблематично питање српског народа, сведоче два Симовићева дела са истом темом: *Бој на Косову* и *Бој на Косову: друга верзија*. У обе верзије своје драме Симовић је лик Лазара Хребељановића представио у складу са традицијом приказивања овог јунака у народној и деветнаестовековној књижевности. Разлика између две верзије је у односу писца према самом јунаку. Наводећи имена ликова на почетку драме, Симовић у првој верзији наводи Лазарево име на почетку, док место главних јунака у другој верзији заузимају људи из народа, који немају лична имена, већ се одређују према послу којим се баве. Када Симовић, у поговору друге драме даје објашњење својих мотива за промену наводи седеће: „тудио сам се да будем подједнако далеко и од оних који пред митом клече, и од оних који га бацају под ноге” (Симовић 2003: 147). На тај начин он је желео да избегне манипулације косовским митом које је препознавао у датом политичком тренутку.

Миладин Шеварлић у својим драмама *Пропаст царства српскога*, *Косово* и *Змај од Србије* демистификује историјску прошлост српског народа бирајући за тему својих драма кључне догађаје као што су пад српског царства и Бој на Косову. У односу на Симовића он чини корак даље и на сцену изводи владаре који престају да буду узвишени владари који се понашају и говоре у складу са епском традицијом, већ представљају сурове политичаре, који су спремни на све врсте манипулација, па чак и злочина, не би ли на тај начин остварили своје амбиције. Детронизацијом владарске фигуре писац жели да рационализује митску садржину и историју ослободи сваког идеолошког тумачења.

Ако се прихвати да је „супстанција на којој се темељи идентитет српске књижевности била је интерпретација народних умотворина из перспективе модерне идеје о нацији којој је био потребан симболички темељ” (Николић 2019: 87), полемика коју писци двадестог века воде са овом традицијом у српској књижевности не одступа од онога што таква традиција подразумева. Симовић покушава да направи отклон од мита и у први план стави обичног човека као неког ко трпи највише последица, а не утиче својим одлукама на ствари које му се дешавају. Шеварлић, напротив, жели да пред гледаоцима прикаже сву превртљивост и све злочине својих јунака. И један и други чине оно што је чињено и пре њих, а то је да дају своју интерпретацију народне епске поезије, са особеностима које носи време у коме живе. Заузимање полемичког, па чак и изразито критичног става према миту у оквиру саме заједнице показује да постоји стална заинтересованост за сам мит и да се не може избећи. На тај начин континуитет у преиспитивању националне прошлости у

оквиру књижевности наставља да постоји, а фигура владара остаје у центру те приче.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић 1996: Ј. Деретић, *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ломпар 2004: М. Ломпар, *Аполонови путокази: есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Маринковић 2007: Р. Маринковић, *Светородна господа српска: истраживања српске књижевности средњег века*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Николић 2019: Н. Николић, *Идентитет српске књижевности: прича о књижевноисторијској идеји*, Београд: Српска књижевна задруга, Партенон.
- Пејчић 2019: Ј. Пејчић, Утемељујућа идеја историје књижевности: основна подела српске књижевности, у: З. Бојовић (ур.), *Периодизација нове српске књижевности: поводом 150. годишњице рођења Павла Поповића*, Београд: САНУ.
- Попов 2014: Ч. Попов, *Велика Србија: стварности или мит*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије епископских јунака*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Скерлић 2006: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Смит 2010: А. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Хобсбаум 1996: Е. Hobsbaum, *Nacije i nacionalizam od 1780: program, stvarnost, mit*, Beograd: Filip Višnjić.

Tamara M. Ljujić

RULER FIGURE AS A UNITING FACTOR OF SERBIAN LITERATURE

Summary

The aim of this paper is to analyze the literary shaping of the figure of the ruler in Serbian literature. There is continuity in the thinking of the Serbian people about their past through the story of their rulers. Examining this figure within the framework of medieval, folk and new literature, as well as the influence that these three branches of literature had on each other in shaping the ruling figure, it is concluded that thematic research of Serbian literature can lead to the true nature of its own identity.

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ*
Универзитет у Косовској Митровици
Учитељски факултет у Лепосавићу

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 9. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ИСТОРИЈСКИ ИМПУЛС У „СЕОБИ СРБАЉА” ПЕТРА ПАЈИЋА

Дух родољубља код нас је присутан у начину живљења и поимања света. Он није толико транспарентан нити наметљив, али се једнако обнавља и евоцира у уметности, а посебно у књижевности. Мотив историје и родољубља манифестовао се на специфичан начин кроз песнички опус Петра Пајића. Сматрајући да је случај овог песника у контексту српске савремене поезије још увек недовољно расветљен, требало би превредновати његову поезију. Пајићеве родољубиве песме говоре о српском менталитету и погубној историји. Рад има за циљ да укаже на историјски импулс у Пајићевој поезији на примеру песме „Сеоба Србаља”. Песма поседује следеће идејне садржаје: историјске, филозофске и етичке. Стога је истраживање применом аналитичко-синтетичке методе нужно. Извешћемо закључак да је у „Сеоби Србаља” заступљена историјска самосвест и да се порекло наше несреће налази у наслеђу.

Кључне речи: П. Пајић, „Сеоба Србаља”, поезија, историја, родољубље, сеоба, Србија, стварност.

Прва Велика сеоба Срба се одиграла под пећким патријархом Арсенијем III Чарнојевићем почетком 1690. године, током Великог бечког рата, који је трајао од 1683. до 1699. године. Аустријска војска је успешно ратовала, ослободила је Угарску, Србију и продрла до Македоније. Приликом проласка кроз српске крајеве, Срби су дизали устанке и прикључивали се аустријској војсци 1689. године. У овоме је пећки патријарх Арсеније III Чарнојевић био изузетно ангажован, па је чак претио и изопштењем из Цркве свакоме ко је био у везама са Турцима. Савезнички заповедник Силвио Пиколомини је 1689. године освојио Приштину, Призрен, Пећ и Скопље, које је спалио. Крајем 1689. године, Пиколомини умире од куге, након чега су Турци вратили снагу и кренули у контраофанзиву против Аустријанаца. Истодобно, Французи су, забринуте њеним успесима, Аустрији објавили рат, те она своје најбоље трупе повлачи на западну границу. Почетком 1691.

* snezana.bascarevic@pr.ac.rs

године аустријска војска се повлачи на леву обалу Дунава и Саве. Плашећи се освете Турака, многи Срби, предвођени Црнојевићем, који су у овом рату војно помагали Аустријанце, кренули су за аустријском војском 1690. године у Велику сеобу ка Угарској. Избеглице су се на путу ка Аустрији заустављале у Београду, чије су улице биле пуне лешева поцрнелих од зиме, које није имао ко да сахрани.

Овај историјски догађај инспирисао је Петра Пајића да напише песму „Сеоба Србаља”. Рад разматра историјске мотиве у овој песми, оцењујући да је овај песник припадао песничком кругу који је сигурно закорачио у српску поезију, користећи мотиве историје и родољубља као везивну нит између прошлости и садашњости. Шта је Србија значила за Петра Пајића? Она је за њега представљала певање и живљење бола, јер је песник рођењем и животом дубоко судбински везан за родно тле. Наша пажња у овом раду биће усмерена ка откривању Пајићевог нацрта за симбиозу српског тла и књижевности. У овој песми до изражаја долази осећање припадности националној заједници, земљи, крају, осећање за историјску правду, за националне идеале и за достојанство човека.

Пајићева поезија испуњена је ненаметљивим, али јасно формулисаним рефлексијама, које, доведене у везу, откривају пажљиво разрађен систем идеја прикладних за разноврсна испитивања (филозофска, психолошка, етичка, естетичка, историјска, социолошка). Естерицари би, узимајући у обзир многе изванредне фрагменте о поезији и песницима, у интервјуима који су вођени са њим, могли да пронађу готово све кључне поставке његове поетике. У интервјуима, које је давао за листове „Политика” и „Вечерње новости” осећајући да мора изразити свој стваралачки немир и саопштити сазнања до којих је дошао трагајући за магичном формулом своје поезије, Петар Пајић је проговорио на искрен начин о етичким и естетичким темама, постављајући, истовремено, неколико основних начела на којима је изградио своје дело и која су од самог почетка била у самом средишту његових стваралачких интересовања. Разговори који су са њим вођени садржали су елементе античких филозофских дијалогских трактата и особине чисте уметничке поезије, у којима два сабеседника, воде наоко неважан, угодан разговор, који, неприметно, решава по једну загонетку и отвара врата ка истинама. Петар Пајић је у овим разговорима свакој мисли и сазнању дао уверљивост и тежину. Познавалац Пајићеве поезије у појединим стиховима може да препозна ставове које је песник изнео у интервјуима. Пајић је у својим поетичким начелима афирмисао непоколебљиву веру у живот поезије, која се упркос свим недаћама и тегобама песничког битисања јавља као основна, битна карактеристика културе. На ову тему у интервјуу датом за дневни лист „Политика” изјавио је: „Уметничко дело је духовна творевина и оно једино може бити бесмртно” (Радисављевић 2010: 10). У различитим стваралачким фазама он је поетичке ставове износио на експлицитан начин путем поетичких исказа, а на имплицитни путем поетичких фигура. Ова два начина исказивања поетичких ставова у књижевном делу заједно чине аутопоетику једног писца

(Перишић 2005: 615). Ради боље илустарације наводимо његов поетички исказ о родољубивој поезији:

„Највећи српски песници писали су родољубиве стихове. Међу њима, истичу се жене: Јефимија, Милица, Десанка. У временима страдања и жртвовања српског народа певало се о томе. Не мислим да су године у којима живимо лакше и боље, али, званично, родољубље се сасвим другачије схвата. Јефимију, Милицу и Десанку, замениле су 'жене у црном'; да је Ђура Јакшић жив, због стихова у којима позива 'Падајте браћо' и 'Бацајте сами у огањ децу', или због оних које је написао о 'тиранки Европи' – био би сигурно у Хагу. Његош је већ, као што знамо, проглашаван за геноцидног песника, а песникња 'Кржаве бајке' за опасну националисткињу. Песнике родољубивих стихова прати променљива судбина: од слављења до хапшења.

Сада, у времену глобализма, код нас није у званичној моди родољубива поезија. Модерно је да се буде против себе. Родољубље је, за многе, фолклор и сметња да се буде Европејац” (Хамовић 2011: 213).

У разговору са Десанком Максимовић, вођеном 1984. године, а чију је награду понео 2014. године, Пајић бележи одговор своје земљакиње на питање откуд потиче родољубиви импулс у њеној поезији: „Родољубиво осећање рађа се из осећања великог националног пораза. Тај стид од пораза за који ниси крив, тај велики бол који су сви осећали, пробудио је у мени родољубива осећања” (Пајић 2007: 44).

Ове Десанкине речи можемо сматрати и једним од начела Пајићеве поетике. Награду је добио, јер обоје имају идентичну песничку стазу која је, пре свега, родољубива, национално обојена. То је српска стаза.

Његова поезија своје садржине крије дубоко у себи, испод смирене, уздржане и отмене спољне једноставности. Знајући да и најдубљу филозофску мисао можемо изразити песнички, Пајић је истовремено и филозоф и песник, који на превасходно уметнички начин излаже начела своје поетике, у којој се налази одговор на свако питање што га поставља, одгонетка за све што се у њој скрива и прави кључ за њено разумевање, јер смисао поезије није у томе да сопственим, оригиналним сликама и фигурама копира свет и постојање, него је њен смисао у томе да проникне у изворни смисао света и постојања (Фридрих 2003: 69).

У средишту Пајићевог родољубивог песничког израза јесте присна слика кроз време намучене отаџбине. Он је 2009. године добио награду „Одзиви Филипу Вишњићу”, коју додељује Задужбинарско друштво „Први устанак” за родољубиву поезију, односно за транспарентни израз ововременог родољубља, а 2010. године „Жичку хрисовуљу” за дубински песнички портрет Србије предачке и савремене. Пајић је песник чије су песме ушле у народ и једнако је препознатљив како својим именом, тако и насловима својих песама, односно, наслови његових песама постали су његово друго име.

Тему избеглиштва он је најавио кроз лирску тематизацију прве строфе песме „Сеоба Србаља“:

„Гори месечев рог испод чела.
Пада црна киша дуж пута.
По Угарској серпско племе лута,
За Чарнојевићем, лица невесела” (Пајић 2004: 82).

У застрашујућем виђењу пејзажа огледа се сав удес народа којем припада. Арсеније Чарнојевић постаје оличење отаџбине. Недоумица између пораза и празника даје овој строфи кључну семантичку двосмерност. Народ лута просторима над којим се надносе тамни, тешки облаци и стално га засипа црна киша. Стално присуство симбола који упућују на воду, кишу и блато имају скривено значење. На општем плану, овакви простори егзистенције, доминација водене стихије и њених пратилаца, указује на немогућност живљења, на загушен живот.

У следећој строфи Петар Пајић се исказао као стваралац потпуне отворености према животу и стварности. Он је велику трагедију и национални погром транспоновео у књижевно дело у време велике етичке депресије и расапа, с једне стране и етничке угрожености сопственог народа, с друге стране:

„Лето. Падају из ваздуха запаљене птице.
Остадоше по путу мртве краве.
Пожар сунца разбија нам главе.
Син очево не познаје лице” (Пајић 2004: 83).

Када је реч о стваралачком поступку и односу према стварности, он не избегава тешке садржаје живота. Његова поезија је и молитва и клетва. Уме да буде меланхолична и до бола реалистична, готово документарна, што је чини тематски сложеном и идејно асоцијативном.

Историјска појава колективних сеоба подстакла је писца да се запита где су клице порива за покретом, вечитим лутањем и трагањем:

„Смрди овнујска кожа преко леђа.
Мокри црна киша по непознатом крају.
Старци се у пољима клечећи моле и кају
Носећи завичајна брда између веђа” (Пајић 2004: 82).

У овој строфи емотивно и рефлексивно је потиснуло догађај који је само импулс за унутрашња преживљавања, душевне дилеме и недоумице, мисаоне преокупације и рефлексивне узлете обојене чежњом и надом. У ову строфу ушла је врло богата тематика историјског, егзистенцијалног, психолошког, моралног и филозофског порекла.

Петар Пајић дубоко је преживљавао историјске ломове и својом имагинацијом претварао их у чисту поезију. Отуда су у његовом делу остварене моћне синтезе историје и поезије. Све његове песме за подстицај имају дубинске историјске потресе. Рат и огромни покрети маса подстакли су га да се окрене управо таквим догађајима:

„Закаснило је наше племе на путу.
 За наше главе долазе убице.
 Топећи сребро дуж широке равнице
 Разбојнички осећамо месечину жуту” (Пајић 2004: 83).

Пајић је у експлицитним исказима често истицао да сви догађаји, ма како они били потресни и значајни, временом одлазе у заборав. По његовом мишљењу, историјске чињенице постајући уметничке, отржу се забораву и трајно живе у свести читалаца уметничког дела.

Тематски посматрано он је покушао да у својим песмама представи подручје Србије и живот у њој. Оно што му је било најбитније јесте да песме буду прихватљиве за све који ту живе. Повезујући Пајићеву експлицитну и имплицитну поетику можемо закључити да је сударање литературе и живота у његовом стваралаштву очигледно присутно. Већ смо указали да је присуство историјских мотива битна компонента поезије овог песника. Овде превасходно имамо у виду тему која је подједнако историјска и савремена, уметничку баштину која чини темеље српског духовног и националног идентитета. А, ништа теже него носити свој идентитет, написао је у својим записима Иво Андрић. Да би изразио све то, Петар Пајић је морао да има велико поверење у песничку реч, у њену моћ, и да новом „читању” историје и традиције приђе на аутентичан начин, не понављајући моделе традиционалних песничких поетика:

„Осуђени на пораз, Србљи, болно.
 Издајница је ту и већ план кује.
 Кроз тело, као преко бојишта, меци зује.
 Долази вече, а битке нема. Оловно” (Пајић 2004: 84).

У следећим стиховима представљена је Србија на граници:

„Издајница је већ ту. Издајница је већ ту.
 Близу смо Севера, али не можемо стићи.
 Нити се можемо вратити. Даље ићи, ићи, ићи.
 Поред угашених ватри на путу” (Пајић 2004: 84).

Песник сматра да су сеобе сталне у судбини српског народа. Њихов узрок је у притиску војне силе или зулума, али и у трагању за обећаном земљом која ће пружити уточиште, спокој и смирење.

Пајићева поетика поезију види и као сведочанство, а песника као сведока. То је још једна суштинска одредница књижевног стваралаштва овог песника. Његово сведочење о прошлости и садашњости у својеврсном су паралелизму, сложеном међусобном односу и преплитању:

„Са секирама заривеним у слепоочнице
 Путује се на Север. На Северу нема наде.
 Дobar је ко убија и ко краде.
 Према срцу окренуте су оштрице” (Пајић 2004: 84).

Када је ушао у проблем сеоба, песник је схватио колико је он сложен као историјска појава, колико је утицао на судбину српског народа и колико је овај народ губио у тим сеобама и страдао због изневерених очекивања.

Ниједна уметност не бави се толико феноменом времена као књижевност, посебно поезија: било да трага за оним што је изгубљено или за оним што је актуелно (Ћулавкова 2001: 105). Сећање на прошлост преображава се у пев о садашњости. Пајићева Србија, у овој песми је противречна. Дата је кроз слику тамног оргијастичког пијанства и реалности:

„Плаче дете у мајчином трбуху.
Зло се коти у чистом цвету.
Алкохол сунца улази у крв цвету.
Јаук се разлеже и одјекује по слуху” (Пајић 2004: 83).

Поводом поезије Петра Пајића увек се говори о искрености, што је синоним за аутентичност и лирски таленат:

„Бакарне ватре остају по страни.
Кочевни ничу из поспалих глава.
Ветар се извлачи из модрога Дунава.
Ко врानе, позади, пролетеше дани” (Пајић 2004: 82).

У овој строфи је сумирано негативно животно искуство, које је узроковало негативна осећања и негативан став према животу. То искуство казује да на крају дође дан када човек посустане у непрестаној борби и трагању за резултатом живљења и његовим смислом. Тренутак тог сазнања је крај животног пута на коме нема никаквих резултата, када се гаси животни жар и човека обузме разарајућа равнодушност. У таквом душевном стању сумња руши и веру и наду. Ова строфа је израз апсолутног безнађа. Одбацују се као узалудне све тежње и наде, мири се са стањем у коме се нашла јединка и задовољава ситним мрвицама живота. Ход кроз живот је бесмислен, јер је он само кошмар, освојени идеали нису оно право чему се тежило. Бесперспективност и мрачни песимизам избијају из ових стихова.

Лирски субјект у његовим песмама носи велику унутрашњу драму, било да је заточеник у свету или је сасвим ослобођен животних норми и оквира. Људи јесу ковачи споствене среће и несреће, али о многим стварима, често и оним суштинским, одлучују други, затим околности, непредвидљиве случајности, више но што то на први поглед изгледа. Српска драма је у средишту читавог књижевног стваралаштва и ангажмана Петра Пајића. Она му је дала суштинска својства и идентитет. Песме су му и документована стварност о страдању, избеглиштву и изгубљеном завичају. Када је хиљаде и хиљаде невољника прокаженог народа прогнано, Пајић је одговорио не као бучни трибун, него као сабрат што има очи да види и прозире у дубину догађаја. Његова родољубива поезија везана је за биће српског народа, за све што чини традицију и баштину, за прогонство као усуд.

Питање родољубиве поезије је и питање опстанка српског народа и бол за српском земљом. Код Пајића Србија избија као митопоетска тема. Српски

бол тражио је песника који ће у крвотоку своје поезије носити архетип античке трагедије, а у срцу своје песме отаџбински завет. Он је у својим песма приказао драму српског страдања, овоземаљски и космички бол виђеног и неслућеног, где се реално ближи иреалном и обрнуто, али и кондензовану човекову зебњу пред српским и свеопштим удесом. То је поезија која у најширем смислу значи ламент над Србијом и јавља се као надмоћ у односу на ужас, уверавајући нас да је песник дорастао једном тако великом животном и литерарном чину. Метафизичка стрепња и студ не затвара ову поезију, како би је заробила и обеснажила, већ враћа живот том народу, уливајући му наду и стоицизам.

Родољубива поезија Петра Пајића представља вертикалу српског страдања, али и трајања и отпора, којом је песник подигао вечни споменик српским страдалницима и српској земљи. На нашем тлу, не страда само човек, Србин, него и његова културна и материјална добра, зато су многе песме духовног садржаја, у чијем је средишту богата слојевитост, поетска отменост и суптилан израз. Петар Пајић је песник са јасним ставом према историјским и актуелним догађајима. Огледало националне историје – огледало је песникове душе. Са јаким и јасно исказаним патриотским осећањима поклоничке љубави и дивљења према духовном наслеђу и историјском предању о осведоченом јунаштву и херојској истрајности предака, у својим песмама он је исписао странице које, почивајући на трагичном, али светом историјском искуству, исијавају безрезервном вером у ренесансну будућност и у њима је човек, тако типични пајићевски лирски јунак, онај који тежину патњи и величину и славу победа износи на својим плећима.

Узев у целини, српска родољубива поезија је дубоко прожета и условљена националном историјом, тако да се једним својим делом природно прелива у правцу критичког односа. У томе погледу је нарочито драгоцено песништво Петра Пајића, које се преображава у стишану патриотску оданост и понос над дивним пределима српства, али и у меланхоличну сумњу да је можда славна прошлост неповратно минула. Песник пева из најличније позиције о националном удесу српског народа, тј. о његовој унесрећености. Он опева српску удесну драму (и појединачну и колективну), теготу и мучнину живљења на рођеној земљи. Родољубива поезија Петра Пајића је испевана пунокрвно, звонко и јасно. Блισταва енергија исијава из њеног тона, из чистог лирског гласа који буди неумрла сећања и крепи душу благошћу и вером у постојаност победа: радних, ратних, духовних. Вера у национални опстанак и ренесансу расте из песникове свести о трагичној историјској судбини народа из чијег духа се издигла и чијој благодатнијој будућности стреми.

На крају закључујемо да је Петар Пајић свој песнички флуид, своју лирику и лични доживљај претворио у велику слику, у општу појаву и широко кретање, али да ово певање има и другу релацију: то је унутрашње усмерење где је он опште претворио у лирско. То је његова двосмерна молитва за српски усуд. Пајић је трагедију српског поднебља пратио мотивима историје, родољубља и завичајном интонацијом, као најприкладнијим метафоријским смислом. Његову родољубиву поезију можемо окарактерисати као дневник

дубоког и личног доживљаја који се односи на све Србе. Пајић исказује суштинско незадовољство лирског субјекта спољашњим светом, као и отпор према отуђеној стварности и профанисаном друштвеном животу. Једну од најбитнијих, а вероватно најзначајнијих линија његове поезије чине песме о Србији, њеној традицији, култури и менталитету. У његовим родољубиво-историјским и меланхоличним песмама проговорила су различита лица и времена Србије, у широком распону од породичних до националних. Песник не скрива свој став да нисмо способни да учимо из онога што нам се дешавало, па зато никаква озбиљна порука нема сврху. Петар Пајић је певао и промислио историјски удес српског народа. Он је у Србији видео стравичне призоре библијских димензија, митске слике препуне неспокоја, владарске обрачуне, разједињеност и неслогу српског народа, братоубилаштво, ратна разарања и погибије невиних. Петар Пајић је српску стварност претворио у метафору, у симбол, у стих и својом поезијом обележио савремену српску стварност, а печат јој је дао историјски импулс.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1991: М. Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, Нови Сад: Светови.
- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.
- Ђорђевић 2013: Б. Ђорђевић, Где су биле кафане сада царују банке, *Вечерње новости*, 05. 10. 2013, 7.
- Ђурић 1965: В. Ђурић, *Лирика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Еко 1965: У. Еко, *Отворено дјело*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Еко 1995: У. Еко, *Симбол*, Београд: Народна књига.
- Јовичић 1973: В. Јовичић, О родољубивом лирском надахнућу, Београд: *Књижевна историја*, 19, Београд, 63–75.
- Лотман 1976: Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.
- Пајић 2004: П. Пајић, *Најлепше песме Петра Пајића*, Београд: Просвета.
- Пајић 2007: П. Пајић, *Нешто као*, Бања Лука: Арт принт.
- Пајић 2015: П. Пајић, *Поезија*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије.
- Палавистра 1995: П. Палавистра, *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892–1918*, Београд: СКЗ.
- Перишић 2005: И. Перишић, Прилог за дефиницију термина аутопоетика, Београд: *Књижевна историја*, 127, Београд, 615–626.
- Радисављевић 2010: З. Радисављевић, Поезији није одзвонило, *Политика*, 19. 08. 2010, 10.
- Саболчи 1997: М. Саболчи, *Авангарда и неоавангарда*, Београд: Народна књига.

- Скерлић 1908: Ј. Скерлић, *Обнова наше родољубиве поезије*, Београд: *Српски књижевни гласник*, 6, Београд, 38–46.
- Солар 1971: М. Солар, *Питања поетике*, Загреб: Школска књига.
- Станишић 2016: М. Станишић (ур.), *Поезија Петра Пајића: зборник радова*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије.
- Станковић 2005: Д. Станковић, *Књиге у сенци, Вечерње новости*, 03. 12. 2005, 9.
- Ђулавкова 2001: К. Ђулавкова, *Поетика лирике*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*, Нови Сад: Светови.
- Хамовић 2011: Д. Хамовић (ур.), *Петар Пајић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Човић 1989: Б. Човић, *Поетска слика*, Нови Сад: ИСКЈ.
- Шутић 1987: М. Шутић, *Лирско и етика*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Snežana S. Bašcarević

HISTORICAL IMPULSE IN „MIGRATION OF SERBS” BY PETAR PAJIĆ

Summary

The spirit of patriotism is present in our way of living and understanding the world. It is not so transparent or intrusive, but it is equally renewed and evoked in art, and especially in literature. The motif of history and patriotism manifested itself in a specific way through the poetic opus of Petar Pajić. Considering that the case of this poet in the context of Serbian contemporary poetry is still insufficiently clarified, we re-evaluated his poetry. Pajić's patriotic songs speak of the Serbian mentality and a disastrous history. The aim of the paper was to point out the historical impulse in Pajić's poetry on the example of the song „Migration of Serbs”. The poem has the following ideological contents: historical, philosophical and ethical. Therefore, research using the analytical-synthetic method was necessary. We have concluded that historical migration is represented in „Migration of Serbs” and that the origin of our misfortune is in the heritage.

Никола М. ЂУРАН*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 29. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ВРЕМЕ У РОМАНУ *ТЕСТАМЕНТ* ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА И ПОЕЗИЈИ АУГУСТИНА „ТИНА” УЈЕВИЋА**

У раду је дата компаративна анализа појма времена у Стевановићевом и Ујевићевом стваралаштву, кроз постструктуралистички приказ опозиције субјекта и времена. Обојица аутора увиђају цикличну природу времена и онтолошку супериорност судбине у односу на субјектове пројекције. Међутим, док Стевановић кроз приказ села Као тумачи време као институционализовано и зато иманентно отуђено од субјекта, Ујевић указује на могућност деридијанског зближавања субјекта и времена које је у својој потенцијалности семантички паралелно човечанству и, утолико, самом субјекту. „Вечно враћање” времена у Стевановићевом роману служи ради истицања метафизичке прошлости која је, мада бесмислена, арбитрарно прихваћена; Ујевић понављањем утврђује садашњост као феноменолошко средиште времена, сферу измирења не само временских тачака у субјектовом искуству већ и субјекта и тоталитета историје.

Кључне речи: Видосав Стевановић, Тин Ујевић, Жак Дериде, време, субјект, догађај, институција.

I. Увод; метафизички континуитет времена код Стевановића и Ујевића

У роману *Тестамент* Видосава Стевановића и у поезији Аугустина „Тина” Ујевића, време измиче могућности означавања утолико што упућује на увек нове означиве просторе, дефинисане у екстази напуштања семантике временских сегмената. Утолико је искуство времена пандан визији „задовољства у тексту” код Ролана Барта, до ког долази укидањем институционализованог искуства у корист апстрактног, дисперзованог искуства које реализује једнако близак контакт са свим културним и дискурзивним модусима

* djurannikola@yahoo.com

** Овај рад је написан у оквиру пројекта *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (број 178018), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

(в. Барт 1975: 38). Премда је неодредииво, време је за Стевановића и Ујевића, ипак и једино извесно: оно трага за људима-објектима, који су привремени сасуд његове бартовски „драге” фамилијарности, и њихову очајну визију хаоса реконструише у визију варијабилног, трансисторијског смисла. Очај код протагониста двојице аутора јесте спознаја да времена нема, док је њихова катарза свест да време, налик језику, настаје „негде тамо” (Барт 1975: 8), док протагониста, ослобођен граница актуелности, жуди за њим. У циклусу укидања и реконструкције самог себе, време аболира слику примарности код протагониста, као да упућује не на алтернативну, већ оригиналну примарност „негде тамо”.

Постојање у садашњости за Стевановића и Ујевића јесте онтолошко искушење ком се заборавља време у својству семантички неутралног, метафизичког објекта док субјект, с друге стране, увиђа време као културну институцију, зависну било од утицаја друштва (Стевановић) или појединца (Ујевић). Како субјект обојице аутора располаже надмоћном стихијом времена које га може или присајединити колективу или лишити колективних одредница и поништити, дијалог субјекта и времена каналисан је субјектовим страхом од одсуства судбинских детерминанти (в. Требежник 2019): уходане обрасце надомешћује субјектова воља која, по установљењу, постаје засебна институција.

II. Институционална трансубјективност времена у роману *Тестамент* Видосава Стевановића

У Стевановићевом роману *Тестамент*, примордијални простор настајања времена јесте фиктивно село „Као”. За Стевановића, време је „оуоговогос”, оно „не протиче”, већ „кружи и у кружењу свом – једе се изнутра као змија” (Стевановић 2008: 122). Време, универзалистички везано строго за простор села Као – чиме се имплицира да су појмови времена изван Кала строго емпиријски, привидни – намеће се противно опирању Стевановићевих бројних протагониста, који чезну да се отргну примордијалности каљанских обичаја. Када у XVI поглављу протагониста артикулише своје чуђење звуковима у ноћи, нарочито топотом коња, он наводи да су коњи, зато што галопирају недефинисаном, мистичном путањом, и сами можда бића изван физичког света. Немогуће је, тврди посетилац Кала, тврдити да страна створења пролазе „кроз Као”, јер њима, мада типичним за то село, „није могуће одредити путању”. Галопирајући преко Кала, ти коњи су одавали утисак као да час „одјекују са земље”, час се „дижу у небеса”, час „хуче међу звездама”, час „допиру са месеца” (Стевановић 2008: 80). Посетиочеву неверицу крунише његова свест о томе да сами становници Кала спавају и не чују космички снажну буку коњског галоба. На крају, у својој катарзи он увиђа: сабласни јахачи коња-утварā били су „наши мртви који су се вратили, који су ме позивали к себи” (Стевановић 2008: 81). За становнике Кала,

есхатолошки сусрет живота и смрти, а тиме и сусрет сва три аспекта времена (прошлости, садашњости и будућности) јесте институционализовани чинилац свакодневице; странце који на овај стални тоталитет времена гледају са чуђењем Каљани жигошу и осуђују, или их у срећнијем случају игноришу. Описујући звуке галоп, Стевановић се служи перфектом, уз местимични аорист: долазак мртвих се већ десио, али он се у својој аисторичности протеже и на будућност – мртви детерминишу протагонистину судбину, зовући га к себи.

Као средство онтолошки неизоставно за дискурс датог друштва, време утква у живот Каљана културолошку слику поретка и сигурности. У IV поглављу, аутор говори о времешном матријарху једног каљанског домаћинства, „прамајци Цвети”, чија је истовремено злослутна и божанска појава покретач свих дешавања у домаћинству. И кад је одсутна, прамајка доминира подсвешћу укућана, предодређује њихове планове и радње, подрива њихове бунтове. Куда год да неко од укућана крене, „непрестано се враћа одакле је пошао, на праг своје куће и пред прамајкине сасушене ноге” (Стевановић 2008: 23). Сам прамајчин помен нечијег имена чини да гости, или укућани који су напустили домаћинство, дођу код ње у кућу; она артикулише и судбине нерођене деце, предвиђа и утврђује њихов идентитет и будућност. За случај да појединац, презасићен туробним ритуализмом, пожели да напусти домаћинство, неименовани мушки посматрач, ког Стевановић именује само као „онај неко”, опомиње њега и цео колектив: „Да видимо докле ћете? Да видимо шта ћете сутра кад ње више не буде” (Исто: 23)? У целом IV поглављу, једино у опоменама посматрача присутан је футур: у остатку текста доминира неизбежна делатност перфекта.

Својом дуговечношћу симболизујући извесност и силу времена, прамајка управља поларним елементима постојања, чиме неретко институционализује апсурдне, само у строго ритуалистичком дискурсу каљанског домаћинства схватљиве чинове. На пример, ватра коју прамајка ложи и разгрева има функцију да зими греје укућане, а лети их хлади; одагнава осећај смрзавања, иако је и са њом хладно; жеже дланове и образе; смуди косе; кува храну. Најзад, у свести занесеног посматрача, прамајкина ватра може, налик визији путника из XVI поглавља *Тестамент*, да синтетише монструозне приказе митолошких и религиозних конотација. Прамајка делује из прошлости, онемогућујући бекство у будућност, на шта Стевановић упућује употребом перфекта за сваки од глагола. Изненадна смрт прамајке пропраћена је песимизмом укућана, нарочито мушкараца – симбола зависног и трајно недозрелог патријархата. Опомињући мушки коментатор, „онај неко”, понавља своју неверицу у постојање будућности без сакралног, матријархатског времена: „И ми бисмо отишли да знамо куда. Богами бисмо отишли” (Исто: 26)!

Стевановић, у суморно конзервативном контексту каљанске традиције, указује да воља колективизованог субјекта представља датост; сам народ сублимира своје одлуке у метафизички образац времена. Док о свом поимању саме природе времена Стевановић пише служећи се презентом, о својим бизарним искуствима у селу Као приповеда у перфекту и аористу. Садашњост

постоји у свести субјекта, посетиоца Кала, док се одвијање времена, али и одређивање будућности, одвија у колективно-митској прошлости, која се, речима Валтера Бењамина, открива свим будућим генерацијама кроз максиме искупљења (в. Бењамин 2007: 254): садашњост и будућност постоје како би се прошлости дао историјски смисао. У XXX поглављу *Тестаментa*, судбинско наслеђе је у алегоријској вези са старозаветним митом о изгону из едемског врта (в. Стевановић 2008: 152–153); Стевановић, пак, наводи да се социјални и културни усуд друштва не заснива на греху, већ пре на низу дијалога сваког од чланова друштва са „врховним” (Исто: 152). Смисао сваког преговора са коначним принципом јесте покушај дешифровања времена, а отуд и кодекса који, упоредо са несталним, хировитим временом, радикално осцилује: у несталној, сваки час другачијој семантичкој перспективи каљанског друштва, дешава се да нпр. вредноћа буде кажњена а лењост награђена, или да дрски и револуционарни појединци буду хваљени а послушни – опомињани (в. Исто: 153). Време – Стевановићев протагониста закључује – јесте културно утврђена афирмација тог семантичког нереда. Пошто у трибалистичком контексту Каљана време јесте ритуално понављање, субјект који холистички поима време схвата га као вечност, а свој боравак у Калу као „бесмртност”. „(Б)есмртност је у суштини једноставна ствар и значи непрекидно понављање истог; мени се допада зато што не морам да се трудим и да мислим. Како ми је данас, тако ће ми бити заувек; ствари се понављају, догађаји круже, једно замењује друго које је опет исто као прво, нема новости, изненађења и сличних глупости” (Исто: 154).

Каљани не покушавају да измене бесмисао света: уместо тога, они, сходно увиду Филипа Кејна, потискују бесмисао трагичном, али охрабрујућом илузијом смисла, тим утврђенијом што више прети „ван-институционални” бесмисао. „Свест о страхоти постојања потире деловање – за које су потребни дистанца и илузија. (...) Можемо поднети патњу. Али не можемо поднети бесмислену патњу, патњу без икаквог разлога. Зато патњи дајемо смисао. Стварамо смисао. Стварамо илузију” (Кејн 2007). У свом ничеанском осврту на време у *Тестаменту*, Стевановић Каљанима приписује снажну веру у бесмислену, но ипак бесмртну прошлост. Мада бесмисао од свих времена једино не поништава прошлост, она је именује као „потребну дистанцу и илузију”, које су, бар за саме Каљане, једине извесне насупрот небићу садашњег и будућег времена.

III. Феноменолошка непосредност времена у поезији Тина Ујевећа

Код Ујевећа, време се открива као садашњост која у себи сабира цео ток историје: цело субјектово искуство већ се одвило у искуствима његових безбројних претходника и тек ће се одвијати у генерацијама које следе за њим. Зато је песимизам којим Ујевећев субјект започиње песму убрзо поништен ауторовим уверавањем да судбинска патња не припада само њему,

појединачном субјекту већ човечанству. Као врховни егзистенцијални ментор, време у Ујевићевој песми *Побратимство лица у свемиру* указивањем на своју свеприсутност релативизује солипсистичко поимање живота, оличено у осећањима страха и охолости. Да би разумео време, субјект мора да остави за собом свој его, због чега га аутор песме саветује: „Не бој се!” и потом „Не горди се!” (Ујевић 2003: 144).

Индивидуа је реплика човечанства, чију судбину дели, али њен универзални контакт са временом утква у њу и свест о сопству. Та свест је „себични печат један напред чела” (Ујевић 2003: 144), компромисна граница између особе и колектива која одржава осећај нужности значења код особе. Пуко понављање твари у космосу доводи „до уласка у одсуство, у нулти степен значења” (Барт 1975: 41); како би субјект остао распознаљив у свемиру упркос истодобности са тоталитетом, његов особени чин понављања мора да представља не утврђивање старих егзистенцијалних истинā, но њихово укидање, иконокластију (в. Барт 1975: 43). Потом, иконокластија утире пут новој, субјектовој истини – Бартово „блаженство”, или Ујевићева „очајничка срећа”, спознати су када субјект „деполитизује оно што је очигледно политичко, и политизује оно што то очигледно није” (Барт 1975: 44). Ујевићев субјект достиже блаженство управо када досегне исту космичку измештеност која важи и за само време, које, попут језика, битише „негде тамо”. У *Побратимству*, Ујевић своју „очајничку срећу” утврђује путем свог присуства у свим аспектима постојања, али, више од тога, у својој свести о томе да саме његове бити нема. „Ја сам у неком тамо незнанцу, и на звијезди / далекој распреден, а овдје у једној нити, у свијету угаслом, разбит у свијету што језди, / па кад ћу ипак бити тамо у мојој бити”? Именилац субјектовог небића јесте „себични печат”, институционална подлога која постоји да би била укинута/деполитизована, јер без ње нема потраге за значењем, а тиме ни за временом које је, како Ујевић назначује, увек садашње, тј. увек „ново” (в. Барт 1975: 40–42).

Садашњост је за Ујевића сакрално време јер се вечито самообнавља: прошлост се реконструише а будућност се ближи и разоткрива у пророчкој метонимичности трајућег тренутка. Аналогно Ујевићевој песничкој сакрализацији, мислилац Жак Дерида садашњост сматра метафизичким временом, које, мада онтолошки извесније од прошлости и будућности, никад није до краја дато субјекту – увек измиче пред превеликом физичношћу прошлости. Уместо „датости”, садашњост је, Дерида тврди, увек у стању одлагања („différance”), дефинисаном у измицању непосредног тренутка субјектовом разумевању које је у својој перцепцији догађаја нужно корак иза саме непосредности. Зато ће се за Ујевића садашњост увек тек догодити; штавише, она ће се поновити и кристалисати безброј пута, пошто емпиријску садржајност садашњег тренутка субјект никада у целости не може да исцрпи. У песми *Вјечни прстен*, Ујевић хегелијански призива садашњост у њеној атемпоралној суштини: не садашњост која траје и умире у свести субјекта, већ онтолошки укотвљену у јединственом значењу, сходно ком је могуће стећи суштинску визију историје и самог себе. Та одлагана метафизичка са-

дашњост, на коју треба чекати „хиљаду хиљада / и хиљаду лета”, не само да својој неухватљивости дугује само своје постојање већ, баш зато што она јесте „негде тамо”, открива субјекту моћ истинске, прочишћене перцепције – „новог освјетљења”. У садашњости, никаква емпиријска препрека не може да заустави субјектову трансценденцију. „Само ипак неће тада, надајмо се, / да нас јоште тару ове бриге ружне, / и да полет у вис догађаји косе, / и пламен за женом наше усне кухне”. Одбацавање страха и гордости у *Побратимству*, отуд, јесте катарктичка припрема за садашњост која је једино истинито време, лишено историчких фарси ега. Но, Ујевећ – опет, у духу Дериде, тј. његовог учења о улози вере у субјектовом размишљању и доношењу одлука – компромисно задржава позицију субјекта са „себичним печатом”: он зна да не може разумети сам садржај садашњости „негде тамо”, и остаје му нада да ће га она прочистити од „брига ружних”, да се она, ако постоји, збиља разликује од профане садашњости којом је засићен.

Ујевећ је у два аспекта свог поимања времена паралелан Стевановићу: разумевању ничеанског „вечног враћања” и аналогичности између садашњости и будућности на темељу њихове неухватљиве природе. Ипак, уместо колективно детерминисаног времена које у Калу има функцију судбине, Ујевећева историјска садашњост припада појединцу и његовој одлуци. Одложени статус садашњости није егзистенцијална препрека субјекту, већ темељ његове наде: ако је садашњост емпиријски неодредива, то је зато што се она бесконачно искупљује у свом кружењу. Садашњост се није десила јер се чека, али и јер се у чекању понавља, на шта Ујевећ одговара „љубављу према понављању” коју наводи Ниче у *Ессе Ното*. У *Свакидашњој јадиковци*, Ујевећ у презенту описује трагизам свог постојања али и услове у којима његова патња има смисао: зато што може осетити пуноћу свог бола, он призива Божја „обећања блистава” (Ујевећ 2003: 5), и чезне да изнађе из себе Божју „ријеч” (Исто: 7), која је „жељна да завапи” (Исто: 7). Ујевећев субјект је кјеркегоровски ослоњен на критичну неприкосновеност садашњег тренутка: уместо вере у будућност, дата је једино садашњост у својој синтези страшног и узвишеног. Ујевећева трагедијом означена садашњост накнадно упућује на деридијанску будућност која мистификује време: „месијанска” будућност коју опева Ујевећ доноси разрешење за још увек делимично бесмислену и профану садашњост. У XVI песми циклуса *Колајна*, садашњост у јединству са субјектовом свешћу о обећаној трансценденцији разоткрива прошлост као „Ријеч Богоскрвну” (Исто: 72); назирањем месијанске будућности, субјект у својој садашњости доживљава радикално укидање дотадашњег облика времена. Субјектова интимизирана садашњост пружа увид у есхатолошки неизвесну природу догађаја о којој пише Дериде у есеју „Деконструкција актуелности”: институционално наметнута „етичка и политичка ургентност садашњости” (Дериде 2002: 93) уступа место феноменолошкој ургентности према којој субјект усмерава своју наду у жуђени догађај који би требало да се деси (*l'arrivant*), премда је тај догађај управо и дефинисан неизвесношћу свог доласка (в. Исто: 96). У XLVI песми *Колајне*, жуђена реализација будућности открива се као императив: иронијска вера у смисао садашњих патњи

– иако време одлагањем поништава сваки смисао – обједињује садашњост и месијанску будућност чиме је егзистенцијалној беди садашњости супротстављен иманентни смисао времена. „(Јер дивни мелем, који ране врач / тече са ових руку милосрђа; / па ако душман човјечанство смрачи, / остани ведар: Дух је твоја Тврђа” (Ујевић 2003: 105). Уместо институционализације хаотичне прошлости које практикује колектив у *Тестаменту*, за Ујевића време свој смисао има у космичком логосу који ће се тек открити; слутња метафизике могућа је путем садашњости чији су емпиријски оквири независни од колектива и институција.

IV. Закључак: Стевановићев сакрални бесмисао и Ујевићев небивствени смисао

Време у Ујевићевом опусу је, дакле, под контролом субјекта тиме што је сведено на садашњост у којој се све одвија, при чему је одвијање циклично у трагично екстатичном уместо, као код Стевановића, хаотичном контексту. Мада присутна код обојице аутора, вечност иницира опречне односе код Стевановићевог субјекта силом приклоњеног каљанским законима, и Ујевићевог који, располажући деридијанским „одлучивањем”, спремно реструктурира вечност признавањем логоса који се дешава у свим сегментима времена. Док Стевановићев опис времена централну позицију даје прошлости (и употреби прошлих времена) у оквиру које су поистовећени судбина и институција, презенту наклоњени Ујевић сматра садашњост модусом искупљења времена у одсуству смисла који „институционално” време потиरे. Догађаји се за Ујевића нису, као за Стевановића, заувек већ одвили и тиме значењски укинули садашњост и будућност: они морају да се још једном одвију, и да понављањем приближе субјекту стварност у којој више нема бесмислених и зато неподношљивих патњи као у *Свакидашњој јадиковци*. „Потребна дистанца и илузија” Стевановићеве прошлости, пак, ригидним озаконявањем стварности утврђују субјектов идентитет: митски предодређена позиција у колективу јесте залог оног што субјект јесте. Садашњост, присутна у *Тестаменту* као пука контемплација те прошлости-мита, не укључује друштвене кодексе села Као, нити претендује да ревидира исконске апорије које Каљани ауторизују. Ујевић, који се слаже са Стевановићем у погледу садашњости као простора критике времена, инсистира на томе да се критика актуелизује укидањем не само историје већ и засебног идентитета, који је метафора вечитости неподношљивих патњи. Кроз онтолошку ревизију осим садашњости пролази и субјект, чији је идентитет једно са колективом, не у контексту колективних закона него искуства наде – универзалне жудње за тим да се „месијанска” будућност догоди или бар препозна.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1975: R. Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang
- Бењамин 2007: W. Benjamin, *Illuminations*, New York: Schocken Books
- Дерида 2002: J. Derrida, The Deconstruction of Actuality, in: E. Rottenberg (ed.), *Negotiations: Interventions and Interviews, 1971–2001*, Stanford: Stanford University Press, 85–116.
- Кејн 2007: P. J. Kain, Nietzsche, Eternal Recurrence, and the Horror of Existence, in: *The Journal of Nietzsche Studies*, 33 (2007), 49–63, <https://core.ac.uk/download/pdf/72853831.pdf>, приступљено 28. 08. 2020.
- Стевановић 2008: В. Стевановић, *Тестамент*, Крагујевац: Кораци.
- Требежник 2019: L. Trebežnik, Being on the Brink of the Future – Jacques Derrida and Poetics of Waiting, in: *Bogoslovni vestnik/Theological Quarterly* 79 (2019) 2, стр. 347–356, <https://www.teof.uni-lj.si/uploads/File/BV/BV2019/02/Trebeznik.pdf>, приступљено 28. 08. 2020.
- Ујевић 2003: Т. Ујевић, *Свакидашња јадиковка*, Подгорица: Граматик.

Nikola M. Đuran

TIME IN THE NOVEL *THE WILL* BY VIDOSAV STEVANOVIĆ AND POETRY OF AUGUSTIN „TIN” UJEVIĆ

Summary

The paper deals with the interdisciplinary analysis of time as a metaphysically independent phenomenon resisting the subject's need to accommodate it to his/her empirical quandaries. Regardless of the fears, desires or premonitions which the subject may harbor, time is determined by its immanent ontological objectives whose occurrence is often too strenuous for the subject to experience. Whereas in the novel by Stevanović time is addressed as inexplicable yet culturally quintessential category, Ujević views time as autonomous from the subject's mores and habitual experience, and thus prone to his/her personalized discourse. Stevanović accentuates the past as the emblem of time's monistic immutability, while according to Ujević time is a metaphysical expansion of the present, in which all elements appear equated by virtue of their belonging to the cycle of history.

Зорица П. ХАЦИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

(АУТО)БИОГРАФСКИ ЕЛЕМЕНТИ У ДЕЛУ МИЛАНА КАШАНИНА **

Милан Кашанин је на више места истицао да је од суштинске важности познавати живот аутора да би се ваљано могло протумачити његово дело. Предмет истраживања у раду су књиге *Сусрети и писма* (1974), *Случајна открића* (1977) и роман *Привиђења* (1981). Кашанин је, нудећи читаоцима фрагменте аутобиографског у сопственом књижевном делу, на суптилан начин успео да аутобиографске елементе не пружи читаоцима у експлицитној форми, него да их икористи као књижевну грађу.

Кључне речи: фикција, факт, аутобиографија, живот, књижевност.

У разговору са Костом Димитријевићем 1975. године, на питање о томе да ли и он, попут Андрића, сматра да биографија писца нема никакве везе са пишчевим делом, Кашанин је одлучно и одречно одговорио: „То је сасвим погрешно гледање на живот и ствари, јер се тиме кукавички бежи од стварности. Ја сам доста својих прозних текстова посветио описима савремености, па због тога доживљавао и неприлике услед распознавања” (Димитријевић 2015: 12).¹

Дакле, могло би се из овог одговора недвосмислено закључити да приликом размишљања о односу живота и литературе, Кашанин иде у ред оних стваралаца који сматрају да ће „проучавање живота дела и писаца бити неодвојиво докле је света и века” (Димитријевић 2015: 14) и инсистирају на томе да је књижевно дело прожето макар фрагментима из пишчевог живота. Изречен став Милан Кашанин је поновио неколико пута, на различитим местима и приликама, дајући му тако на важности и значају.

Андрићево и Кашаниново размишљање о вези пишчевог живота и дела било је дијаметрално супротно. Андрић је доследно изражавао отпор према

* zorica_hadzic@ff.uns.ac.rs

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

¹ Разговор је вођен поводом обележавања пола века књижевног рада Милана Кашанина.

аутобиографији: „Писац треба да пише и прича, али не да од свог живота ствара причу” (Андрић 2000: 259). Кашанин је другачије резонувао: „И док је жив и, још више, кад га нема, један писац и један уметник није само творац својих дела, него и личност за приповетку” (Кашанин 1974: 6); „А мој живот, као и већине наших писаца, даје захвалну грађу за приповетку или роман, јер сам прошао кроз многе буре, окршаје и невоље, доспевао до великих части, признања, али и понижења, дружио се са сиротим барањским сељацима и био радо приман од највећих уметника света, познатих краљева и кнежева...” (Димитријевић 2015: 13).

Иако је наш нобеловац проглашавао везу између пишчевог живота и дела излишном, показало се, да је ипак реч о суштински амбивалентном односу према аутобиографији, те да Андрић често „противречи сопственом схватању о ирелевантности пишчевог живота у покушају разумевања његовог дела” (Перишић Ђукић, 2012: 18)². Са друге стране, Милан Кашанин је, видели смо, сматрао везу између књижевног дела и живота писца неодвојивом. У трагању за аутобиографским елементима у делу Милана Кашанина, показаће се да ли је и колико је он „бежао” од биографије односно у којој мери је од фрагмената сопствене и биографије својих савременика обликовао литерарне јунаке.

За разлику од Андрића, Кашанин, није имао отпор према објављивању сопствене преписке и писању дневника, поступку који свакако разголићује аутора пред читалачком публиком. (И Андрић је, показано је, водио дневничке белешке). Ипак, изречени ставови Милана Кашанина узети без резерве, неретко су бацали сенку на његово дело. Заклањали су књижевни текст, дајући за право критичарима, вођеним инерцијом, да писца прогласе за конзервативног и превазиђеног. Кашанин, ипак, није написао аутобиографију. Није му пошло за руком ни да пронађе сопственог Екертмана који би забележио његова богата и разноврсна сећања (Оцић 2004: 229). Преостаје, дакле, да поставимо питање да ли и колико има аутобиографских детаља у текстовима и књигама његовог опуса. На појединачним примерима истражићемо аутобиографске елементе, свесни да нећемо понудити коначан одговор о њиховој свеукупности у Кашаниновој прози.

Уколико се вратимо у прошлост, у време између два рата, можемо да приметимо да се однос Милана Кашанина према аутобиографском у сопственом делу мењао и модификовао.³ Још као младић, он је у писму композитору Петру Коњовићу, у вези са романом *Лаж* (касније *Пијана земља*) тврдио да: „Аутобиографског у роману нема ничег, јер нећу да стварам себе од папира, него да изнесем живе људе” (Кашанин 1974: 222). Међутим, јасно је, судећи по ономе што је у позним годинама говорио, да се и ова тврдња може довести у питање. Најзад, у роману *Пијана земља* препознаје се (ауто)биографско, али пре као колективно него индивидуално, дато кроз оптику

² У том смислу значајно је имати у виду и рад Јелене Новаковић „Однос према аутобиографији или 'мрско ја': Иво Андрић и француска књижевна мисао” (Новаковић 1998: 299–309).

³ У овом тексту није разматрана међуратна проза Милана Кашанина, иако се и то указује као занимљива тема.

младог нараштаја чија је крила сломио рат. Када већ говоримо о међуратном периоду, занимљиво је да је Кашанин јунаке своје прозе неретко обликовао према стварним личностима попут Анице Савић Ребац (Удовички 1982: 26) или његовог гимназијског професора Милана Петровића. Уосталом, и сам је говорио да у његовим приповеткама „нема ниједне личности а да није постојала у животу” (Недић 2004: 246) и да су оне које је измислио – неуспеле. На истом месту, открио је на који начин живе моделе транспонује у својој прози: „Нешто се мора изменити, изварирати” (Недић 2004: 246).

Приређујући између два рата *Сабрана дела* Јована Грчића Миленка и пишући предговор том издању, Кашанин је трагао за подацима из живота овог рано преминулог писца. Нарочито су га интересовали „иконографски” детаљи: лични предмети писца, књиге из његове библиотеке, фотографије, породични портрети...⁴ Познато је, такође, да је Кашанин истоветан истраживачки поступак применио приређујући за штампу *Дневник* Лазе Костића. И тада је изричито држао до повезаности пишчевог живота са делом, интересујући се за детаље из живота великог романтичара: „За разумевање једног песника од примордијалне важности је познавање историје и друштвене атмосфере у којој се он кретао – људи са којима се дружио, жена које је волео, кућа у којима је становао, предела кроз које се кретао” (Кашанин 2000: 93).⁵

На овом месту скренућемо пажњу на продор аутобиографских елемената у прозном опусу Милана Кашанина насталом након Другог светског рата. У нашем видокругу биће књиге *Сусрети и писма* (1974), *Случајна открића* (1977) и роман *Привиђења* (1981). Све три књиге су позни изданци пишчевог књижевног стварања где се на једној страни налазе као представници хибридних жанрова *Сусрети и писма* и *Случајна открића*, а на другој фикционална проза, недовршен роман *Привиђења*. Прве две књиге написане су као мешавина мемоарског, аутобиографског, путописног и критичког дискурса.

Може се делом, у овом кључу, посматрати и књига бриљантне есејистике *Судбине и људи* (1968), где су у есејима о Лази Костићу, Ђури Јакшићу и Богдану Поповићу на извесним местима уткани детаљи из личног искуства. Тако ће есеј „Прометеј” започети пишчевим сећањем на сусрет са Лазом Костићем у Новом Саду: „Ишао сам с једним другом из новосадске гимназије у шетњу око града Варадина, одакле се, ваљда, он враћао, јер смо се срели у Дунавској улици. Било је лето, улице празне, он велик. Мој друг и ја смо га поздравили, али нас он није видео (Кашанин 1968: 66). Есеј „Мученик”, посвећен Ђури Јакшићу, Кашанина ће подстаћи да се сети новосадске кафане „Код Камиле”, знаменитог места окупљања романтичара: „Има нас који још памтимо ту ’Камилу’, дугу приземну зграду рину са ниско стављеним прозорима, преко пута пожутеле и вечито закључане унијатске цркве – у улици која је за људског века толико пута мењала име да више нико не зна како се зове – и носимо о њој неизбрисиво осећање туге (Кашанин 1968: 36).

⁴ О томе сведочи преписка Милана Кашанина са сродницима породице Јована Грчића Миленка.

⁵ О Кашаниновом интересовању за детаље из живота Лазе Костића сведочи његова преписка са Миланом Коњовићем и Тривом Милитаром.

У потрази за детаљима Кашанинове аутобиографије издвајају се *Случајна открића* као његова најличнија и најинтимнија књига, састављена од осамнаест „кратких исповедних прича” како их је писац именовано у писму Бошку Петровићу (РОМС, инв. бр. 48. 081). Интересантно је да се ова књига, у појединим сегментима, ослања на пишчев необјављени дневник, писан на путовању у Француску, Америку и Канаду од 3. јануара до 17. фебруара 1963. године (РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин”, у обради). Поређењем дневничког текста и цртица објављених у књизи *Случајна открића* јасно је да је Кашанин одређене мисли и осећања из дневника транспоновано у своје исповедне приче. Тако је, на пример, први дневнички запис од 3. јануара 1963. године инкорпориран у кратку причу „Лет и смрт”, уз минималне модификације:

Дневнички запис: „Пошао од куће у Београду по мраку и зими јутрос у 6¹⁰, са Љаљом и Павлом. Ма како се радовао путу – овоме много нисам – увек ми, и сад, остарелом, као и кад сам био дете, жао што се растајем. Аутобусом, до аеродрома, пратила ме само Љаља – жена једино прати човека. Без много речи сачекали да се раздвојимо, јер се на узлетиште не пушта нико сем путника. Гледала ме једно време кроз стакло које нас је раздвајало, – тако ће нас једном смрт раздвојити: да одлазимо на разне стране, а увек ишли заједно” (РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин”, у обради).

Случајна открића: „Пошао сам од куће у рано јутро, по мраку и зими, радујући се што путујем и жалећи што одлазим. До аеродрома пратила ме само жена, – у животу само жена прати човека. Без много речи смо се опростили и још једном се погледали кроз мукло стакло које у чекаоници одваја оне што одлазе од оних што остају. Тако ће нас једном и смрт раздвојити – отићи ћемо на разне стране, а увек смо ишли заједно” (Кашанин 1977: 69).

Случајна открића јесу књига у којој је, добро и вешто нађен баланс између пишчевих рефлексивних о животу, стварању и аутобиографских момената. У оквиру ових записа Кашанин спорадично открива детаље из биографије, који јесу повод, али не нужно и циљ приповедања. Он се на страницама *Случајних открића* сећа детаља и атмосфере свог одрастања, младости и пословних подухвата.

У нешто другачијем кључу, из другачије визуре, исписана је књига *Сусрети и писма*. Пишући о савременицима, Кашанин неминовно исписује својеврсну „аутобиографију о другима” остављајући читаоцима податке из сопственог животописа. У десет целина, Кашанин доноси портрете својих пријатеља и сарадника (А. Савић Ребац, И. Секулић, М. Јакшића, Ј. Дучића, П. Слијепчевића, И. Мештровића, Т. Росандића, П. Коњовића, М. Миловановића и С. Шумановића). У сваком портрету препознајемо аутобиографске и мемоарске пасаже који се, највећим делом, односе на године између два рата. Тако се Кашанин у портретима Анице Савић Ребац и Петра Коњовића опомиње својих гимназијских дана проведених у Новом Саду где их је први пут угледао. Део записа о Коњовићу посвећен је и годинама Првог светског рата у Загребу. У портретима Ивана Мештровића, Милана Миловановића, Томе Росандића и Саве Шумановића, Кашанин, неизоставно, мора да проговори

и о себи, јер је њихова сарадња била везана за Кашанинов рад у Уметничкој школи, као и формирање Музеја савремене уметности односно Музеја кнеза Павла. Док пише о Дучићу, Кашанин се са симпатијама сећа времена проведеног у Холандији, сарадње са издавачким предузећем „Народна просвета”, оснивања Музеја и покретања часописа *Уметнички преглед*. Портрет Исидоре Секулић открива детаље о томе како је Кашанин објавио прву приповетку у *Српском књижевном гласнику*, као и његово учешће у књижевном и културном животу између два рата. Писац у овој књизи налази идеалан баланс између проживљеног искуства и уметнички обликованог портрета, остављајући читаоцима не само успеле портрете савременика и оцене њиховог дела него и фрагменте сопствене аутобиографије.

Примећујемо, ипак, да је Кашанин, због специфичног историјског мизансцена, бирао да у наведеним књигама селективно износи детаље из живота. Неволно и штуро се задржавао на темама и догађајима због којих је био прокажен после Другог светског рата, иако је и за такве реминисценције било простора.⁶ Стога не може много ни да чуди што о одређеним темама није ни писао ни говорио. Чак је та стална пишчева потреба за дистанцирањем ишла до те мере да ни на једном месту није забележио, ни јавно рекао, како је, за време окупације, сачувао *Мирослављево јеванђеље*, о чему се нешто више сазнало тек захваљујући писању Дејана Медаковића.

Када је реч о присуству аутобиографских елемената у делу Милана Кашанина, не може да се не спомене роман *Привиђења*. За разлику од књига о којима смо говорили, реч је о фикционалној прози. Пишчев последњи роман, објављен у години његове смрти, остао је недовршен и имао ту несрећу да ни приликом појаве другог издања не буде објављен као целина.⁷ Специфичан је, и по томе, што Кашанин, тематизујући живот грађанског друштва у предвечерје Другог светског рата, транспонује фрагменте сопственог животног искуства градећи романескне ликове. Ти фрагменти оличени су, најпре, на фону књижевне обраде једног од главних јунака романа, историчара уметности Павла Деспинића. Кашанин му „позајмљује” детаље сопствене биографије, истовремено стварајући дистанцу између сопственог живота и животног пута свог литерарног јунака. Сличности између писца и његовог јунака уочљиве су на први поглед. Уочава се да је, као и сам писац, и његов јунак Павле Деспинић рано остао без мајке. Приповедање о Деспинићевом раном губитку мајке у одређеним нијансама има додирних тачака са цртицом „Састанак” из исповедне књиге *Случајна открића*:

Привиђења: „Кад би устала, колико би била млађа од свог сина!” (Кашанин 2003: 141).

Случајна открића: „Моја мати је сад млађа од мене, и увек ће бити млада” (Кашанин 1977: 52).

⁶ Замерано му је што је као директор Музеја кнеза Павла био близак кнежев сарадник као и то што је током окупације објавио две књиге.

⁷ Роман је објављиван у књижевној периодици, у фрагментима, од 1954. године. Прва књига штампана је 1981. Други део романа приредио је за штампу Предраг Вукадиновић и објавио га у часопису *Савременик*. Поједини необјављени фрагменти романа чувају се, још увек, у рукопису.

Привиђења: „На Павлову жалост (...) није било у кући ни њеног портрета: пре удаје сматрали су да је сувише млада за сликање – имала је свега шеснаест година – а после је остала трудна с једним, па с другим сином, а и њен отац је желео да је слика Паја Јовановић, који никако није стигао из Беча” (Кашанин 2003: 164).

Случајна открића: „Умрла је кад сам био толико мали да нисам могао упамтити њене црте, а били смо сиромашни и није се никад сликала” (Кашанин 1977: 51).

Већ се из ових навода може закључити да Кашанин прави јасну дистинкцију између аутобиографије и фикције одређујући свог јунака пореклом. Павле Деспинић, потомак угледне и богате породице, баш као и сам писац, има старијег брата. Браћа су завршила новосадску гимназију. Доживљаји из школовања браће Деспинић – и браћа Кашанин су похађала новосадску гимназију – одговарају пишчевим аутобиографским записима нађеним у његовој рукописној оставини.⁸ Међутим, иако ови подаци могу да заведу, било би апсолутно погрешно помислити да је лик Павла Деспинића стваран искључиво на основу детаља из пишчеве биографије. Кашанин своје ликове гради поступком који ће, како смо већ навели, прогласити као варијацију стварности. Јер, у лику Павла Деспинића препознајемо и део ратне биографије пишчевог старијег брата, чувеног математичара Радивоја Кашанина и његово ратно искуство на Добруци и Солунском фронту.

Није неважно што је професионално опредељење Павла Деспинића истоветно са пишчевим. Обојица су историчари уметности. (Чак ће Кашанин Деспинићу „позајмити” и нека своја познанства, као на пример са угледним стручњаком из исте области, Лионелом Вентуријем.) Деспинићева занесеност Холандијом одговара Кашаниновом одушевљеном доживљају ове земље и њених уметника. Холандија се, као крипто тема у Кашаниновом опусу, препознаје и у роману *Привиђења*.

Везе између писца и његовог јунака се ту не завршавају. Интересантан је, у том смислу, и простор романа. Кашанин породицу професора Деспинића смешта у стан у Улици маршала Пилсудског, где је и породица Кашанин живела до 1944. године. За разлику од писца, расејани Деспинић страћивши породично наследство, живи у изнајмљеном стану. Ако бисмо трагали за детаљима који чине простор романа, наишли бисмо на једну репродукцију на Деспинићевом радном столу. Читаоци ће запазити опис истоветне репродукције на страницама Кашанинове исповедне књиге *Случајна открића* и у роману *Привиђења*:

Привиђења: „Он [Павле Деспинић] је у својој радној соби држао на столу репродукцију, не њене слике, него неке за коју нико није знао, па ни он, шта је ни чија је. Њему и није било до слике, него до девојке у парку на клупи, на којој је десно од себе ставила књигу, а лево шешир” (Кашанин 2003: 20).

Случајна открића: „Држао сам и другу [репродукцију] – слику девојке која седи на клупи у парку и, са шеширом у руци, неког чека” (Кашанин 1977: 22).

Колико простор романа толико су мисли и сколоности Павла Деспинића често блиске Кашаниновим резоновањима (Тријић 2018: 129–130).

⁸ На пример, о посетама гимназијалаца новосадском позоришту (Кашанин 2003: 159).

Најзад, није само лик Павла Деспинића и простор који га окружује подстицајан за овакво читање, нити се наша тема овде исцрпљује. Мора се имати у виду да Кашанин и његов јунак имају више разлике него сличности, што је очигледно праћењем даљег развоја и судбине Деспинићевог лика. Међутим, поред Павла Деспинића, и за формирање осталих ликова Кашанин је користио детаље сопственог животног искуства. До овог закључка долазимо након читања необјављених записа из његове рукописне оставине о писцима и уметницима које је познавао. Наиме, Кашанин је у својим хартијама оставио необличене и незавршене белешке о Милошу Црњанском, Растку Петровићу, Тодору Манојловићу, Павлу Бељанском, Слободану Јовановићу, Богдану Поповићу, кнезу Павлу Карађорђевићу и другима (РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин”, у обради). Детаље из ових записа, пишчеве утиске, препознајемо на страницама романа *Привиђења*. Тако се могу наслутити које су личности биле прототипови приликом Кашаниновог обликовања појединих романескних јунака. Писац је својим јунацима позајмљивао понешто од стварних судбина и карактера његових савременика, тако да међу приказаним припадницима београдског књижевног, политичког и културног круга између два рата препознајемо и конкретне личности. Тако Кашанинов јунак Драгослав Којић, књижевник и књижевни саветник Деспинићеве супруге Рушке, снобовски оријентисане књижевнице у покушају, има у себи нешто од наших модерних. Добро је обавештен о француској књижевности, пише манифесте, жели да путује у Африку и пише студије о црначкој скулптури и путописе о језеру Чаду. Са друге стране, у лику каријеристе Винка Бабића позајмљено је и транспоновано нешто од Кашаниновог доживљаја Иве Андрића. Доцент Винко Бабић загонетан је за београдске староседеоце, из Босне, учио у Сарајеву, Загребу и Кракову, ћутљив и затворен, нежења, каријериста, уздржан, заинтересовани слушач о зулумима босанских Турака, питају се у друштву да ли је Србин или Хрват, воли да посећује куће у којима има девојака на удају или није му стран живот у „брачном троуглу” (Кашанин 2003: 82–83).

Интересантан је, приликом тражења аутобиографских елемената, лик професора Коче Пантуле. Још када се одломак „Ујка”, посвећен Кочи Пантули, појавио у периодици, међу савременицима су се јавиле бројне асоцијације на могућна Кашанинова полазишта у грађењу лика овог универзитетског професора. Тако је по појави овога одломка у београдској *Књижевности*, Кашанину писао Милан Лазаревић 1955. године: „Ваш Пантула није само Цинцарин по презимену и пореклу него један од многих ’научних радника’ који није напустио паланачки ћифтанлук, халапљивост и вечити страх од глади. Није искључено да је Пантула Станоје Станојевић или Јован Радонић или неки од многобројних и увек гладних професора и академика који се стално врзмали око ’специјалних’ додатака, хонорара, комисија итд” (РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин”, у обради).

Најближе истини јесте да је лик Коче Пантуле настао као синтеза неколико, у то време, угледних професорских имена. Ипак, као доминантни прототип за грађење његовог лика издваја се универзитетски професор

Богдан Поповић. Академик и професор Коча Пантула чак је и физички сличан Поповићу – омањи је и црнпураст. Коча Пантула је приказан у пару са браћом, такође нежењима, Димитријем и Марком, од којих је он најугледнији и најцењенији у друштву. Пантуле, као и браћа Поповић, потичу из старе и угледне породице. Коча Пантула свира виолину и чува сервис који је на поклон добио од краљице Драге што је, опет, јасно поигравање са детаљима из Поповићеве биографије.

Свим наведеним ликовима Кашанин је позајмио нешто из сопственог искуства. Необјављене Кашанинове успомене на сусрете са Богданом Поповићем, помажу да разумемо пишчево полазиште у грађењу Пантулиног лика. Тако је сусрет између Коче Пантуле и Драгослава Којића у Паризу добио обресе сусрета и упознавања самог писца са Богданом Поповићем у овом граду. Да су Кашанинови утисци о Богдану Поповићу уткани у лик Коче Пантуле потврђује поређење Кашаниновог необјављеног рукописа и делова из романа *Привиђења*.

„Богдан Поповић”, рукопис: „Био сам тачан. Да не бих задоцнео и пропустио јединствену прилику да га упознам, дошао сам пет минута раније. Угледао сам га из хола где седи у трпезарији за доручком, сачекао да буде десет до десет и ушао. Пред њим је био богат енглески доручак, на који сам и против воље спустио очи пре него на професора, – био сам гладан” (РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин”, у обради).

Привиђења: „(...) Потражите ме сутра у овом хотелу у десет до десет . (...) Ушао је у хотел у дванаест до десет и, пријављујући се портиру, дознао од овога да његова екселенција баш доручкује у малом ресторану. (...) Не очекујући да му пружи руку, Којић се обазре и ужурбано седе на столицу преко пута од професора, имајући не само њега пред очима, него и сто за који је сео. Видећи разноврсност и количину послуженог доручка, Драган Којић се обрадова што ће разговор између њих двојице трајати дуже него што се надао (Кашанин 2003: 215).

„Богдан Поповић”, рукопис: „(...) Били смо заједно чланови жирија за књижевни конкурс Удружења пријатеља уметности Цвијета Зузорић, заједно са Светиславом Петровићем и Миланом Богдановићем. ’Ја сам тачан као математика. Ја никад не грешим’” (РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин”, у обради).

Привиђења: „– Тачно, тачно – учврсти академик Пантула наочаре и диже главу да боље види тога који сумња. – Шта год ја тврдим, то је тачно. Ја никад не грешим” (Кашанин 2003: 111).

„Богдан Поповић”, рукопис: „(...) Саветовао ми је да узмем књигу цитата. Сретнете пријатеља и одмах имате о чему да разговарате. ’Пада киша. Као што рече Сенека...’ Одмах имате о чему да разговарате и одмах показујете да сте интелигентан и начитан човек” (РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин”, у обради).

Привиђења: „Имате ли, децо, ви књигу цитата? (...) Ја вам саветујем да набавите сваки барем једну, и да је, јутром, пре него што појете некуд, прелистате. (...) Разговор је, као што знате, најтеже почети. У томе вам је од незаменљиве помоћи књига цитата великих

писаца. Пред излазак из куће отворићете је и запамтити из ње три различите мисли (...) На тај начин не само што нећете бити у неприлици о чему ћете почети разговор са намерником и избећи опасност да вам он прича о својим невољама, него ћете, наводећи велике писце, показати своју начитаност и интелигенцију” (Кашанин 2003: 229–230).

Не исцрпљује се само у датим наводима из рукописа и романа веза између Богдана Поповића и лика Коче Пантуле. Истоветну везу проналазимо у есеју о Богдану Поповићу из књиге *Судбине и људи*.

На крају, важно је видети у којој мери Кашанин дозвољава продор аутобиографског дискурса у свом књижевном опусу. Утисак је да се наведени Кашанинов став о повезаности пишневог живота и дела односи, најпре, на доношење што свеобухватније културолошке слике једног времена, а не на пуко гомилање детаља из личног искуства. Његово инсистирање о повезаности пишневог живота и дела настало је на основу уверења да писац најбоље и најпоузданије може да пише о свом времену, због чега је у својим романима тематизовао савремен живот. Полазећи од живих модела, Кашанин ствара јунаке који су више налик привиђењима него стварним људима, како је и нагласио у прологу свог последњег романа. Постојеће сличности само су далеки одсјаји његове биографије и биографије његових савременика. Кашанин их вешто преобликује и варира да од свега остане само дух једног времена и далека асоцијација на стварне људе.⁹

Дакле, може се закључити да за Кашанина биографско јесте окосница која му помаже да би осликао друштвену атмосферу у којој ће се кретати његови јунаци. Само у том смислу писац се служи сопственим искуством како би читаоцима што боље предочио време у којем његови јунаци живе, историјске околности, приватни и јавни живот. Ниво књижевне транспозиције факта у фикцију није у функцији стварања „људи од папира”. Кашанин је на суптилан начин успео да аутобиографске елементе не пружи читаоцима у експлицитној форми, него да их искористи као књижевну грађу. Другим речима, његов стваралачки поступак нимало се не разликује од стваралачког поступка писаца који су са презиром одбацивали аутобиографско у књижевности.¹⁰ Кашанин то није чинио.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2000: И. Андрић, *Знакови поред пута*, Сремски Карловци: Каирос.
Дмитријевић 2015: К. Димитријевић, *Разговори са Миланом Кашанином*; Београд: Catena mundi.
Кашанин 1968: М. Кашанин, *Судбине и људи*, Београд: Просвета.
Кашанин 1974: М. Кашанин, *Сусрети и тисма*, Нови Сад: Матица српска.
Кашанин 1977: М. Кашанин, *Случајна открића*, Нови Сад: Матица српска.

⁹ Кашанину су и за недовршен роман „Пријатељи” као предлог за обликовање јунака послужиле стварне личности.

¹⁰ Кашанин је, на пример, један од јунака Андрићеве приповетке „Дедин дневник”.

- Кашанин 2000: М. Кашанин, Поговор, у: Лаза Костић, *Дневник*, Београд: Народна књига.
- Кашанин 2003²: М. Кашанин, *Привиђења*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Недић 2004: М. Недић, Разговори са Миланом Кашанином, у: М. Кашанин, *Изабрана дела*, књ. 8, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Новаковић 1998: Ј. Новаковић, Однос према аутобиографији или 'мрско ја': Иво Андрић и француска књижевна мисао, *Српска аутобиографска књижевност, Научни састанак слависта у Вукове дане*, 27/1, 299–309.
- Оцић 2004: Ђ. Оцић, Разговори са Кашанином, у: М. Кашанин, *Изабрана дела*, књ. 8, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Перишић Ђукић 2012: Ђ. Ђukić Perišić, *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Тријић 2018: В. Тријић, Искуство стварности у роману *Привиђења* Милана Кашанина, у: Ј. Алексић, Ђ. Нешић (ур.), *Зборник радова с Међународног научног скупа Књижевни и критичарски опус Милана Кашанина*, Даљ, Београд: Културни и научни центар Милутин Миланковић, Институт за књижевност и уметност, 119–132.
- Удовички 1982: И. Удовички, *Књижевни критичар Милан Кашанин*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Вук Караџић.

Архивска грађа

РОМС, Лични фонд „Милан Кашанин (1895–1981)”, у обради; РОМС, инв. бр. 48. 081.

Zorica P. Hadžić

(AUTO) BIOGRAPHICAL ELEMENTS IN THE LITERARY WORK OF MILAN KAŠANIN

Summary

Milan Kašanin emphasized in several places that it is essential to know the life of the author in order to properly interpret his work. In such a belief, in books published after the Second World War, he often discovered fragments from his own life. This research follows the reflections of autobiographical elements in the work of Milan Kašanin. The subject of analysis are primarily the books *Susreti i pisma* (1974), *Slučajna otkrića* (1977) and the novel *Prviđenja* (1981). However, Kašanin, by offering fragments of the autobiography in his own literary work, subtly managed not to provide the autobiographical elements to the reader in an explicit form, but to use them as a basis for literary material.

Игор Д. ПЕРИШИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 30. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР СЛОБОДАН ЈОВАНОВИЋ КАО ПИСАЦ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ КУЛТУРЕ

У полихисторском делу Слободана Јовановића, помало скрајнуто али не и неважно место заузимају његови књижевнокритички радови којима је заправо и ступио у јавни живот српске културе. Као књижевни критичар, Слободан Јовановић увек обраћа пажњу на шири културно-историјски контекст књижевног дела. Његова критика обележена је својеврсним културним просветитељством, где се истиче помало утилитарна природа књижевности као духовног поља у којем се имају остварити шири циљеви. Писане изузетно јасним и разговетним, београдским стилем, чији је он – уз Јована Скерлића и Богдана Поповића – један од утемељивача, његове књижевне критике се тако, у складу са савременим методолошким полазиштима поетике културе, могу сматрати фрагментарним прилозима за историју српске културе.

Кључне речи: српска књижевна критика, културна идеологија, културна историја, Слободан Јовановић.

Међу не тако многобројним српским полихисторима, који су својим разуђеним делом оставили велики траг у историји српске културе, Мило Ломпар у књизи *Полихисторска истраживања* посебно место даје Слободану Јовановићу.¹ Сматрајући да је фигура полихистора у свим временима са собом носила начело субверзивности као отпора монистичком мишљењу, што има резултовати или радикалном антисистемском егзистенцијом, односно практиковањем деконструктивног културолошког писма, или научним/уметничким хабитусом који ће тежити либерално-хуманистичкој синтези, Ломпар ће Јовановића доживети у овом другом смислу. Као полихистор са израженом

* perisigor@gmail.com

¹ Савременици и пријатељи говоре о ренесансном духу Слободана Јовановића, што би било друго име полихисторства. Чувени критичар Бранко Лазаревић сведочи да је на Крфу 1916. године, где су заједно били на служби у српској војсци, први пут осетио колико је Јовановић био ренесансна личност: „Његово интересовање је невероватно великих размера. Нисам могао, уопште, да видим да ли што постоји што га свестрано не занима” (Лазаревић 1991: 832).

радном етиком,² Јовановић ће у свим својим многобројним делатностима тежити *целосном* мишљењу, које је дакако отворено за различите дисциплинарне увиде, али са друге стране, чином избора, укореењено у матичну културу која се у таквој оптици јавља као једина, самосвесно одабрана универзалија. Помало скрајнут, али не и неважан, чак можда и један од магистралних токова његовог полихисторства јесте књижевни рад, којим је, по повратку са студија права из Женеви и Париза, и ушао у јавни живот 1892. године као позоришни и књижевни критичар, да би касније пре свега у портретима захватао општу књижевнокултурну али и историјско-политичку климу једног времена.

У односу према књижевности као пре свега друштвеној, широј појави, Слободан Јовановић је, према Ломпару, онда морао да у свом полихисторском „несвесном” при анализи и критичким приказима књижевних дела увек на уму има *културну контекстуализацију* (Ломпар 2016: 17). Као сапутник целе једне генерације српских модернистичких писаца (Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Винавер, Тодор Манојловић, Момчило Настасијевић), он је с њима делио уважавање западних културних вредности. С друге стране, подразумевало се и да „еминентно *западни* нараштај” развија елементе самосвести који су водили ка „*стварању* вредности и *унутар* традиције: отуд су они откривали средњовековну прошлост, осамнаестовековне полихисторе, нови сјај романтичара” (Ломпар 2016: 35). Укратко речено, у Јовановићевом полихисторском сензибилитету постојало је изоштрено естетско чуло „отворено и за авангардне и за традиционалне вредности” (Ломпар 2016: 36), и за европску и националну културу, како би се и дало очекивати од једног теоријског либерала са понешто, по већинском мишљењу, конзервативним погледима на поједине уметничке и културне праксе.

Примера ради, Јовановић је почесто писао неповољно о Стерији, са иронијским жаокама када се чувени Вршчанин „спусти” испод нивоа онога што је код њега највише ценио. Српски мислилац је више поштовао Стеријина „жалосна позорја”, као год и историјске трагедије других писаца из 19. века које су данас скоро заборављене. „Посебно је био осетљив на водвиљски смех и површни хумор подређен дневним политичким потребама”, закључио је Миљивој Ненин (2008: 184). Такође, према Нениновом мишљењу, Јовановић није показивао довољно флексибилности према авангардној уметности, али то се дешавало у каснијим годинама, када је књижевну критику објављивао спорадично и више се концентрисао на писање портрета личних пријатеља и писаца из своје генерације. С друге стране, иако унеколико оштар у односу према смећу, пишући о Браниславу Нушићу није штедео речи хвале. Говорећи 1900. године о три пишчева комада различитих жанрова, Слободан Јовановић тврди да би се могло „без претјеривања рећи, да он сам вриједи колико читаво коло драмских књижевника” (Јовановић 1991а: 881). Ипак, и

² Уз делимичну употребу савремене англизоване лексике могло би се казати да је Јовановић био самопрегорни радохолик, нежења који је готово био без приватног живота. Живорад Стојковић сматра да је библиографија његових радова: „пре каталог издања каквог института друштвених наука, но попис животног дела једног човека” (Стојковић 1963: 5).

када је, са данашње тачке гледишта, потценио значај неких стваралаца и прехвалио умеће других, никада то није било због личних идиосинкразија, већ због тога што је његов научнички хабитус водио рачуна о представи културе у историјском контексту.

Међутим, на став Јовановића према авангардним или уопште модернизациским тенденцијама у литератури могуће је гледати и из мало другачијег угла; из перспективе уравнотеженог приступа свим поетикама и књижевним поступцима. У енциклопедијском погледу на књижевно дело Слободана Јовановића, где се зашло у све рукавце његовог разуђеног писања, Бојан Јовић закључује да је наш критичар имао:

[...] наглашен осећај за оно што је битно, макар то и не било по његовом личном укусу. У приступу критици, у свом је суду уравнотежен и обухватан, настојећи да читаоцу представи најважније видове појава о којима пише, како њихове лоше тако и њихове добре стране. Без обзира што високо цени композициону, то јест рационалну, страну књижевног дела, код Јовановића преовлађује став супротстављања догматизму, обрасцима и манирима свих врста, и наглашавање изворног књижевног и читалачког доживљаја – само оно што је искрено проживљено и изазива емоцију заправо је вредно пажње (Јовић 2020: 405–406).

На основу овакве опште оцене, онда постаје очито да је Јовановић понекад био неправедно оптуживан за потцењивање одвећ радикалних поетика, посебно књижевне авангарде. Према Јовићевом мишљењу, српски критичар био је ипак пријемчив за модернистичко-авангардистичка кретања, отворио је странице *Гласника* за остварења најважнијих, али ипак и „најумеренијих” представника нове књижевне осећајности: Милоша Црњанског, Растка Петровића, Сибета Миличића, Светислава Стефановића. Са друге стране, његов „уравнотежени и толерантни приступ” у критици и уређивачкој политици према књижевним савременицима и новим појавама „имао је и повратно дејство – чак и када су критички интонирани, искази ’младих’ обележени су поштовањем према Слободану Јовановићу” (Јовић 2020: 403).

Када се ракурс помери ка општим културним питањима, оправдана је тврдња да је Јовановић био близак схватању како књижевност треба да „претходи култури и националном прогресу. Уосталом, то је став читавог његовог нараштаја” (Лудошки 2008: 6). Како је сажето формулисао Предраг Палавестра у својој *Историји српске књижевне критике*, доброно надахнуте Јовановићевим стилем, он никада није био чисти књижевни критичар, него „историчар са изразито развијеним критичким смислом за разумевање духовног и културног контекста епохе о којој говори” (Палавестра 2008: 729). Двоструки поглед или свест о контексту Јовановићева је темељна карактеристика: када пише и позоришну и књижевну критику, сматра Миливој Ненин, српски мислилац „има у виду и појединачну представу или књижевни текст, али има у виду и место свега тога у култури Срба” (Ненин 2008: 183). Критичар полихисторског образовања и интегралистичког кова морао је увек да води рачуна – материјалистичким језиком казано – о целини културне производње народа којем је припадао.

Свест о културној мисији књижевности у контексту широких Јовановићевих интересовања са методолошког становишта могла би се довести у везу са каснијим теоријским правцем названим поетика културе. Корпус културе, на основу којег се формирају студије културе, у англоамеричком схватању обухвата све што спада у људска знања, делатности, забаву, навике, институције, разне материјалне односе, али и праксе означавања и репрезентације. У поетици културе све уметности и научне дисциплине схватају се као одређене културне институције, специфична поља у оквиру културне продукције (в. Перишић 2007: 201–202). Интегралистичко схватање културе Слободана Јовановића – у којем подједнако важно место има и материјалистички њен део – ваљало би у неком опсежнијем истраживању посматрати као претечу овог теоријског правца који се, на терену интердисциплинарно схваћене историографске струке, назива још и новим историзмом.

Слободан Јовановић је у наслову овог рада назван *писцем* историје српске културе, а не њеним историчарем, управо због тога што је, поред осталог, био један од најбољих српских књижевника, ако се књижевност не схвата само као писање фикције. Уз Јована Скерлића, Богдана Поповића и друге ауторе окупљене око *Српског књижевног гласника*, српски мисилац био је творац чувеног београдског стила, у којем је дошло до „срећног споја западне културе и наше традиционалне културе” (Јовичић 2011: 95). Први талас јасног, углађеног и отменог београдског језика и стила, обележили су његови полихисторски радови, да би аутор временом тежио још већем постизању „реченичке смирености, прецизности и згуснутије употребе чињеница” (Самарцић 1990: 674). Бивајући и сам један од најбољих стилиста српске историографије, Радован Самарцић је најпозванији да примети како је Јовановић имао необичну прилагодљивост стила „који је сав у употреби теза и антитеза, у освајању читаоца парадоксалним изненађењима, у обртима који су код њега не само украс него и средство продора до дна истине” (Самарцић 1990: 697).

У монографији која се бави Слободаном Јовановићем као књижевним критичарем, Наталија Лудошки доноси добар мали каталог ауторових стилских особености:

Чињеницу да је за Слободана Јовановића критика висококреативни чин могуће је поткрепити аргументима о стилској беспрекорности његових састава, обиљу финих досетки, необичних поређења, често хуморно интонираним опаскама, памфлетском рескошћу судова, доброј композицији текста. Писане углађеним и отменим изразом – београдским стилем, његове критике су разумљиве (и намењене, уосталом) најширем кругу читалаца (Лудошки 2008: 9).

Међутим, није баш увек, барем у младим данима, критика Слободана Јовановића била тако углађена, већ веома оштра у неким моментима, што и не мора да буде у супротности. Пишући о Јовановићевим раним радовима, теоретичар књижевности Иво Тартаља сматра да у њима има „младачке жустрине” и „грозног цинизма, до инвективе” (Тартаља 1998: 743). Ствар је у томе што се наш критичар у зрелијим годинама мало бавио тзв. дневном критиком, која увек захтева другачији, директнији и понекад жешћи тон.

Ипак, и у дужим књижевним огледима и портретима, није га напуштао иронично-цинички дух, као залог општег интелектуалног либерализма који почива на духу скепсе. Доводећи у питање мњење о Слободану Јовановићу као неутралном, равнодушном посматрачу, Душан Иванић у њему напоследку види и сатирика:

Јовановић је био изузетно оштар кад нешто у начелу негативно представља као да је позитивно, или кад се оно што је вредно преокрене у безвредно и супротно првобитном смислу: у овом историчару, правном писцу и критичару – аналитичару књижевних дела имали смо заправо сатирика, човека који дели лице и наличје, истину и њену маску, јер га је дубоко познавање живота учинило скептичним према свим људским напорима (Иванић 2006: 49).

Као што је то био случај у историографским списима, врхунац књижевнокритичке делатности Слободан Јовановић достиже у жанру *портрета*. У овом жанру долази до изражаја с једне стране способност културолошког уопштавања, сагледавање мисије конкретног писца у историји српске културе, док се с друге стране, у беспрекорној равнотежи, откривају психолошко свесно и несвесно које стоје у подлози индивидуалног стварања, као и смисао за живописан биографски детаљ, духовито лично сведочанство о предмету у скоро по романескном или драмском принципу вешто склопљеној нарацији. Пишући 1927. године о Слободану Јовановићу као политичком и културном историчару српског народа, Сима Пандуровић се задржава на његовом интересовању за психологију личности и психологију колектива. Поред осталог зато што је успевао да у портретима убедљиво пренесе спознају да су „сва начела, све идеје и све теорије неразделиве од психологије личности која их инаугурише и заступа” (Пандуровић 1991: 830) – то чини од Јовановића једног од најбољих писаца српске психолошко-историографске прозе.

У том смислу, антологијски је портрет Љубомира Недића у којем Слободан Јовановић надахнуто анализира књижевну критику која је писана са свешћу о уклапању у општу историју књижевности и културе, уз живу контекстуализацију и преплитање са политичком историјом Србије. Портрет је написан са израженим компаративним сензибилитетом за положај и предметног и властитог текста у замишљеној културној историји Европе, и са нарочитом пажњом усмереном ка немачкој, француској и енглеској култури које су и критичар и метакритичар веома добро познавали. У интегралистичком критичком пориву, код Јовановића добијамо, нарочито у случају писаца с којима је пријатељевао, готово вербалним средствима дочаране фотографске портрете у којима су прецизно истакнуте личне карактеристике:

Поред све своје болести, Недић је имао скоро младићску живост погледа и хитрину покрета. Имао је лепе црне очи, које су гледале са паметном радозналости и срдачном непосредношћу. Руке му нису никако мировале, и поред све нервозности и расклиманости његових покрета, у њима се осећала извесна брзина и одсечност. Његов је говор био жив, а његово расположење ведро: он је изгледао као болесник, а понашао се као здрав човек (Јовановић 1991а: 677).

Портретишући Недића као полемичара, Јовановић и ту користи прилику да изнесе своје интегралистичко схватање уметности и културе. Наиме, у жанру полемике највише на видело излази контекстуална природа књижевнокритичког чина, а занимање публике за књижевне „свађе”, које веома личе на политичке, још једном потврђује да је и политика део културе, као што свакако важи и обратно. У портретисању овог поља Недићеве активности, увешће се и лична нота, на основу које Јовановић опет доказује вештину *књижевног* уопштавања изузетно живописне сликовитости:

Он ће вероватно остати запамћен у том ставу борца, као један пусти витез или мускетар критике, који је у нашу књижевност упао из небуха, приметно кавгу на све стране, и с неколико хитрих удара очистио за час терен око себе (Јовановић 1991а: 699).

Способност културолошко-историјске контекстуализације не спречава Јовановића за невероватно прецизне увиде у иманентној анализи, али који се увек односе на целину дела, а не на микросегменте. У једном кратком напису о Његошу из 1925. године, краћем од једне странице (а овде ће бити цитирана половина тог текста), он у неколико реченица успева да ухвати онај и данас актуелни проблем *Горског вијенца*, сукоб општечовечанског и морала једне конкретне друштвене заједнице, у чему се заправо и огледа свевремена, античка трагика овога дела. Управо због нареченог у левичарским политички коректним књижевно-идеолошким круговима јављају се позиви за преиспитивање статуса *Горског вијенца* као канонског дела српске књижевности. Речи Слободана Јовановића могле би и у тој расправи послужити као убедљив контрааргумент тези да прошле епохе треба саображавати данашњој:

Горски вијенац је чудновата мешавина варварства и душевности. То је стихована хроника једнога покоља неверника који опомиње на Вартоломејску ноћ, – али та хроника пуна је јада и плача, – и то не оних које убијају, него онога који убија. Владика Данило, приређивач покоља, кука над њиме као над својом личној несрећом; то за њега није никакав триумф, него тешка жртва од које његова душа остаје неутешна и болна. Он пристаје на покољ као на једну свирепу дужност коју му је судбина наметнула, – следујући, као у неком месечарском заносу, једноме загонетном налогу озго који нити разуме нити одобрава потпуно. Највиша места *Горског вијенца* одржана су у тој атмосфери недокучности историјске судбине и необјашњивости човекових дужности. То је исти онај дах фатума који се осећа код старих грчких трагичара, – и у Његошу има нечега од Есхила (Јовановић 1991а: 789).

Дакле, и када пређе на иманентну анализу, Јовановић се труди да такво испитивање буде у функцији осветљавања културне мисије коју дело потенцијално остварује или, у овом случају, реч је о увиду у значај дела у целокупној историји светске књижевности. Тиме се успоставља извесна равнотежа текста и контекста, као што се и у самој иманентној анализи позитивно вреднује ако писац постигне склад у поштовању логике одабраног жанра или стила у односу на садржину написаног. Да би било релевантно и изван матичне културе, књижевно дело треба да ухвати нешто и од епистемског и од универзалног културноисторијског тока.

У написима о светској књижевности, када је у најбољој форми, код српског критичара долази до изражаја способност да једном метафоричко-епифанијском речју проникне до суштине и пишчевог проседеа и писца као личности. Не би било претерано рећи да у овим огледима има скоро *надљудског* напона у објавама продорних увида. Понекад су ти увиди обликовани као захуктале стреле које вибрирају право ка мети. Примера ради, у једној веома густој, али не и претрпаној полуреченици, увиђа се шта је главна особина дела Џонатана Свифта:

Дивљина Свифтове сатире, беснило његове мржње, његова патолошка гадљивост према човеку и свему што је људско, грозотни реализам његових мизантропских снови и алегија, који опомиње на једног Дантеа безбожног и прозаичног [...] (Јовановић 1991а: 693).

Вештина речитог а заправо концизног уопштавања може се пратити у већини огледа о светској књижевности. У неким случајевима, као у напису о Волтеровом *Кандиду*, са великом ерудицијом – која се никада на открива на први поглед као код свих културолошких центлмена – Јовановић духовито и живо представља културно-историјски контекст дела, да би намах на њега бацио ново светло:

Кандид је написан онако као што се разговарало у салонима XVIII века, и докле га читамо, нама не изилази пред очи слика једног књижевника, који сам у својој соби, с напором, склапа један роман, психолошки, социолошки, историјски, експериментални, или какав други; већ нам излази пред очи слика једног господина који, у отменом друштву, сасвим неусиљено, ради забаве своје и својих слушалаца, казује једну анегдоту (Јовановић 1991б: 480–481).

Генерално гледано, када је писао о европским књижевницима српски мислилац је, попут свог великог претходника Доситеја Обрадовића, био културни просветитељ, трудећи се да у српску културу унесе нова знања, којима се напајао на европским изворима, те да делује умерено еманципаторски.³ При томе, како је приметио Миловој Ненин: „И када пише о европским писцима Слободан Јовановић има првенствено у виду српску културу, али и кад пише о српским писцима има у виду Европу” (Ненин 2008: 186). Европеизација коју на уму има наш полихистор пре свега служи сврси да се поставе виши стандарди за српску културу, јер се у сталном подизању културолошке лествице огледа културолошки патриотизам европског кова.

У постхумно објављеном спису *Један прилог за проучавање српског националног карактера* (публикован у Канади 1964, писан 1957. године, где јасно говори о појму културног обрасца и појму полуинтелектуалца, в. Милосављевић 2012), Слободан Јовановић доноси синтезу свог погледа на кул-

³ Примера ради, неки од Јовановићевих закључака у анализи женских ликова у драмама Хенрика Ибзена могли би се назвати еманципаторским у протофеминистичком смислу, иако их пише још у 19. веку (1894. године): „У неку руку, оне одступају од оног женског типа који је постао конвенционалан. Онима који имају маште те се жене могу учинити још претече жене двадесетог века, жене ослобођене што ће рећи жене с човеком потпуно изједначене, и сувише, жене која је потчинила човека исто онако, као што је вековима човек њу потчињавао“ (Јовановић 1991б: 508–509).

туру као на интегралистичко поље у којем се огледају све друге националне и духовне и материјалне делатности. Писац у овом огледу експлицитно тврди да је *култура* „шири појам и од науке, и од уметности, и од политике” (Јовановић 1991б: 566). Било је у српској историји знаменитих политичара који нису били баш „на ти” са културом, и то им је, иронично примећује Јовановић, чак узимано као предност, јер се тако, наводно, нису удаљавали од народа. И неки књижевници су се поводили за принципима барбарогенија и боемског живота, не марећи много за културно образовање. Наука, сама по себи, такође не гарантује културну самосвест свог практиканта, јер се научници понекад развијају одвећ у правцу крутог интелектуализма, занемарујући културу духа. Ни политика, ни уметност, ни наука, узете појединачно нису, дакле, довољне за формирање културног човека:

Културни човек није једностран. Он негује и своју интелектуалност, и своју осећајност, и своју моралност. Сагласност коју тежи одржати између тих разноврсних елемената, огледа се у целом његовом начину живота, у целој његовој личности. Његова филозофија живота прешла му је у нарав (Јовановић 1991б: 566).

За индивидуалног културног човека неопходан је и општи културни образац, о којем је Јовановић са за њега необичном страшћу писао, али тај образац свакако не би требало да буде хегемон и уједначавајући, тј. он не би смео да буде производ никаквог културолошког инжењеринга, већ само артикулисани и у сферу идеја подигнути екстракт најбољих постигнућа једног народа. Тек тада настаје здрава утакмица различитих култура:

Али и онда када се не налази у утакмици с другим националним групама, једна нација ваља да негује своју културу. Чим се човек уздигне нешто мало изнад националног егоизма, њему постаје јасно, да нација сама собом не представља оно што се у филозофији назива „вредност”. Вредност јој могу дати само општи културни идеали, којима би се она ставила у службу (Јовановић 1991б: 572–573).

У залагању Слободана Јовановића за формирање културног обрасца огледа се једно од његових најдубљих практичних сазнања као историчара српске културе. То представља подршку успостављању својеврсног општег духовног канона, отвореног за нове појединачне доприносе, који ће претрајавати каткад упоредо а понекад „изнад” политичког и националног поља. Задатак политичког и националног јесте подршка оном културном као духовно надређеном. „Општи културни идеали”, што би била садржина културног обрасца, јесу оне вредности – и то је позна манифестна објава и духовни тестамент Слободана Јовановића – због којих вреди деловати у свим областима културе као кровног имена за човекова подужећа у орбити идеја или у свету у којем се виде конкретни материјални резултати тих идеја.

ИЗВОРИ

- Јовановић 1991а: С. Јовановић, *Из историје и књижевности I*, Београд: БИГЗ, Југославијапублик, СКЗ.
- Јовановић 1991б: С. Јовановић, *Из историје и књижевности II*, Београд: БИГЗ, Југославијапублик, СКЗ.

ЛИТЕРАТУРА

- Иванић 2006: Д. Иванић, Цинизам „равнодушног посматрача”, у: С. Мавреновић и др. (прир.), *Слободан Јовановић – живот и дело*, Београд: Српска либерална странка, 46–52.
- Јовичић 2011: М. Јовичић, *Слободан Јовановић: илустрована монографија*, Београд: Службени гласник, Фонд „Миодраг Јовичић”.
- Јовић 2020: Б. Јовић, (Ре)конструкција једног читалачког искуства: Поетика књижевности Слободана Јовановића, у: К. Чавошки, А. Костић (ур.), *Слободан Јовановић: поводом 150 година од рођења*, Београд: САНУ, 391–407.
- Лазаревић 1991: Б. Лазаревић, Лик Слободана Јовановића, у: С. Јовановић, *Из историје и књижевности II*, Београд: БИГЗ, Југославијапублик, СКЗ, 832–834.
- Ломпар 2016: М. Ломпар, *Полихисторска истраживања*, Београд: *Sapientia mundi*.
- Лудошки 2008: Н. Лудошки, *Слободан Јовановић као књижевни критичар*, Нови Сад: „Венцловић”.
- Милосављевић 2012: Б. Милосављевић, Културни образац и појам полуинтелектуалца, Београд: *Култура*, бр. 137, 127–143.
- Ненин 2008: М. Ненин, Прилог историји српске књижевне критике, у: Н. Лудошки, *Слободан Јовановић као књижевни критичар*, Нови Сад: „Венцловић”, 183–186.
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Нови Сад: Матица српска.
- Пандуровић 1991: С. Пандуровић, Слободан Јовановић, у: С. Јовановић, *Из историје и књижевности II*, Београд: БИГЗ, Југославијапублик, СКЗ, 829–832.
- Перишић 2007: И. Перишић, *Гола прича: Аутопоетика и историја у „Гробници за Бориса Давидовича” Данила Киша, „Новом Јерусалиму” Борислава Пекића и „Фами о бициклитима” Светислава Басаре*, Београд: Плато, Институт за књижевност и уметност.
- Самарцић 1990: Р. Самарцић, Дело и писац, у: С. Јовановић, *Из историје и књижевности II*, Београд: БИГЗ, Југославијапублик, СКЗ, 673–718.

- Стојковић 1963: Ж. Стојковић, Уместо предговора, у: С. Јовановић, *Портрети из историје и књижевности*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 5–18.
- Таргаља 1998: И. Таргаља, Никада прештампани, рани радови Слободана Јовановића, у: М. Јовичић (ур.), *Слободан Јовановић – личност и дело*, Београд: САНУ. 741–747.

Igor D. Perišić

LITERARY CRITIC SLOBODAN JOVANOVIĆ AS A WRITER OF THE HISTORY OF
SERBIAN CULTURE

Summary

In the polyhistorical work of Slobodan Jovanović, his works from the field of literary criticism, with which he actually entered the public life of Serbian culture, occupy a somewhat marginalized, but not unimportant place. In *Collected Works* (1990–1991), literary criticism and reviews were published in the 11th and 12th volumes. As a literary critic, Slobodan Jovanović always pays attention to the wider cultural-historical context of a literary work. Even when he turns to immanent analysis, he tries to make such an examination a function of researching the cultural mission that the work potentially accomplishes. His critique is marked by a kind of cultural enlightenment, which emphasizes the somewhat utilitarian nature of literature as a spiritual field in which broader goals are to be achieved. And when, from today's point of view, he underestimated the importance of some creators, it was never because of personal idiosyncrasies, but because his scientific habitus took into account the representation of culture in the historical context. Written in an extremely clear and understandable, Belgrade style, of which he is one of the founders, his literary critiques can thus, in accordance with modern methodological starting points of the poetics of culture, be considered as a fragmentary contributions to the history of Serbian culture.

Милан Д. АЛЕКСИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 30. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

КРИТИЧКА МЕТОДА ПЕТРА ЦАЦИЋА**

У раду је анализиран књижевнокритички опус Петра Цацића и указано је на природу критичке методе која је коришћена у проучавању дела српске књижевности. Посебна пажња посвећена је Цацићевим студијама чији су предмет била дела тада савремених стваралаца, а сада класика српске књижевности, Иве Андрића, Бранка Миљковића и Милоша Црњанског. Показано је како се Цацићев приступ проучавању књижевности временом модификовао и како је у себе укључивао савремена достигнућа науке о књижевности.

Кључне речи: књижевна критика, критичка метода, Петар Цацић, српска књижевност.

Први књижевнокритички радови Петра Цацића објављени су средином двадесетог века. Иако је Цацић био неколико година млађи од Зорана Мишића и Борислава Михајловића Михиза, можемо их посматрати као најзначајније представнике једне критичарске генерације (в. Микић 1996: 15). Поменуте књижевне критичаре повезује учествовање у полемикама које су вођене почетком педесетих година прошлог века у вези са схватањем функције српске књижевности и потребом да књижевност задобије аутономију у односу на тада владајућу идеологију. Са друге стране, међу њима постоје и разлике, а једна од њих везана је за трајање критичарског рада, односно за обим критичког опуса. Зоран Мишић и Борислав Михајловић су ипак само једно кратко време посветили критичарској активности (шеста деценија двадесетог века), док је Петар Цацић наставио да се бави књижевном критиком и у наредним деценијама прилагођавајући свој приступ проучавању књижевности и своју критичку методу савременим књижевнотеоријским проучавањима. Петар Цацић је књижевни критичар који је од краја педесетих година до прве половине осамдесетих година двадесетог века написао неколико студија посвећених делима великих савремених аутора српске књижевности

* 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.

(Иво Андрић, Бранко Миљковић, Милош Црњански), чиме је створио опус знатно обимнији од друге двојице критичара који су писали само критичке огледе.

Проучавање српске књижевности Петар Џацић је започео анализирајући савремену продукцију, односно пишући текућу, дневну критику. Текстови које је писао за новине и часописе („Политика”, „НИН”, „Нова мисао” и „Дело”) били су окупљени 1962. године у књигу под насловом *Из дана у дан*. Друга књига критичких текстова који су прикупљени из часописа и листова објављена је 1976. године, а трећа у оквиру Џацићевих сабраних дела 1996. године. На почетак прве књиге Џацић је поставио текст под насловом *Критика јуче и данас*, којим једино нарушава хронолошки принцип у композицији књиге с очигледном намером да представи књижевнотеоријски став који представља основу његовог приступа проучавању књижевних дела. Џацић у овом тексту наглашава да књижевна критика за предмет има књижевно дело и да она анализира особине које се у делу заиста налазе избегавајући и естетички догматизам, али и потпуни релативизам којем је „произвољност једини принцип и где у центру пажње није дело већ мање или више нарцисоидан критичарев субјект” (Џацић 1996а: 18). Иако Џацић још увек задржава могућност да се место књижевне критике види између уметности и науке, он ипак сматра да се принципи на којима почива критичко суђење могу формулисати иако је за критику важан не само рационални део критичаревог бића, него и његов сензибилитет. Врло је интересантан и оглед под насловом *Критика и отпори*, који је био објављен у часопису *НИН* 1959. године јер у њему Џацић пише о положају књижевне критике у друштву примећујући да критика нема онакав значај какав је имала на почетку двадесетог века зато што млади критичари немају одговарајући друштвени положај са којим долази и „друштвени ауторитет”. Џацић се осврнуо и на задатак који би имала „критика критике”, што сведочи о присутној свести о значају метакритичке мисли која заправо бива „савест критике” (Џацић 1996а: 174), док за функцију критике именује деловање на развој културе и изграђивање укуса чиме указује на сличности са неким од књижевнотеоријских ставова својих претходника у књижевној критици, на првом месту Богдана Поповића. Важно је нагласити да, иако учествује у полемикама вођеним почетком педесетих година око аутономије књижевности, Џацић није био искључив, него је писао критике и о делима писаца који су заступали противне ставове. На тај начин се, као књижевни критичар, поставио изнад разлика у књижевнотеоријским, односно идеолошким ставовима и показао да књижевност као уметност није сматрао делом полемичких сукоба.

Петар Џацић се врло рано по започињању критичког проучавања посветио писању научне студије која је, као облик, погоднија за подробну анализу књижевног дела, на првом месту захваљујући свом обиму који дозвољава анализирање појединости важних за сагледавање природе књижевног стварања. Већина текстова који се налазе у првој књизи Џацићевих критика заправо су настали након 1957. године и објављивања прве студије под насловом *Иво Андрић, есеј*, која има важно место у формирању Џацићеве критичке мето-

де. У студији је Цацић прецизно показао свој приступ проучавању и методу којом се користио у анализи књижевних дела у односу на кратке, новинске критике које настају у кратком временском року и ограничене су простором листова и часописа. Опсег студије био је одговарајући да се критичка метода покаже у пуном обиму и Петар Цацић је у првој студији пажњу усмерио према трагању за оним што Андрић користи и уноси у своја књижевна дела, а похрањено је у дубини легенди и мита. Цацић је на тај начин профилисао свој критичарски метод као један вид антрополошке критике. Радивоје Микић је указао на то да су радови Нортропа Фраја, Клод Леви Строса и француских теоретичара књижевности били важни теоријски подстицаји „за она Цацићева истраживања која су Андрићево дело настојала да сагледају као важан покушај обнављања митопоетске праксе” (Микић 1996: 41).

Петар Цацић је, на самом почетку студије *Иво Андрић, есеј*, нагласио значај усмене традиције за Андрићево дело, легенди и свеукупне баштине прошлих генерација. Велику пажњу је посветио и анализи есеја *Разговор са Гојом*, као и указивању на сличност по споју стварности и мита код Томаса Мана и Иве Андрића, на шта су проучаваоци Цацићевог критичког рада већ указали (в. Бајчета 2003: 222). Међутим, интересантно је да Цацић наглашава значај Андрићевих првих књига, збирки лирске прозе (*Ex Ponto* и *Немири*) претпостављајући да је „Андрићева литература била знатним делом и један дуги еп његовог Ја, оног Ја које се у најчистијем облику јавило у *Ex Pontu*” (Цацић 1996: 196). Цацићева теза почивала је на ставу да су рана дела значајна због формирања кључног егзистенцијалног става код Иве Андрића који почива на одбацивању ниҳилизма и прихватању живота са свим његовим тамним странама. Цацић је скицирао пут којим је текао развој овог става код Андрића, од лирске прозе преко приповедака из међуратног периода до романа, на првом месту романа *На Дрини ћуприја*. Цацићево интересовање за Андрићеве ставове о животу разумемо као интерес за његове поетичке ставове, али, са друге стране, интерес за наглашавање личног ЈА које се појавило у првим делима, а које је и сам Цацић касније проблематизовао јер је Иво Андрић након збирки лирске прозе увек наглашавао потребу (о чему постоји више сведочења његових пријатеља и савременика) да свет своје приповедне прозе јасно одвоји од сопственог искуства и живота. Пишући предговор овој књизи за издање својих сабраних дела 1996. године, Цацић је сам приметио своје пренаглашавање улоге Андрићевих збирки лирске прозе које сам аутор није поново штампао за време свог живота. Суштински гледано, не можемо рећи да Цацић греша, али он заиста придаје већи значај раним Андрићевим делима него што га она имају. У опусу једног писца сва дела јесу повезана унутрашњим везама по природи самог њиховог настанка, али очигледна је и недвосмислена Андрићева тежња да избегне везу између сопственог живота и фикционалних светова које ствара.

Много важнији увид Цацић је остварио указивањем на Андрићев стални интерес за људску психу, за оно што је у њој ирационално и похрањено у дубинама човека. Он наглашава да поред „афективне везаности за митолошки лиризам легенде, Андрић је развијао и изразиту свест о психолошком, модер-

не, постфројдовске оријентације. Дубине психе Андрић открива смиреном и вештом анатомијом” (Џацић 1996б: 189). Џацић посебно истиче питање зла у свету приказујући Андрићев интерес за антрополошке теме. Он прецизно наводи да светом Андрићеве визије хара зло, да се оно свуда појављује и да влада светом као да је „сама материја извор зла” (Џацић 1996б: 278). Указујући на однос према животу и постављајући на прво место положај човека у свету и његово прихватање света какви се манифестују у Андрићевом књижевном опусу, Џацић своју критичку методу усмерава према антрополошкој тематици. И у предговору антологији коју је Џацић саставио 1960. године такође је наглашен Андрићев интерес за проблем човека, његовог бића, метафизичког и психолошког искуства. Важно је напоменути да је у првој студији о Андрићевом делу Петар Џацић померао фокус анализе према особинама приповедачког поступка, дакле ономе што је проверљивије у анализи и више објективно. Такође, посебна пажња критичара била је посвећена повезивању Андрићевог стваралаштва са делима претходника у српској књижевности, односно са традицијом, схваћено на начин Т. С. Елиота. Џацић је прецизно указао на везу са традицијом „Вука и Даничића, народног стваралаштва, потом Кочића, Матавуља и Боре Станковића” (Џацић 1996б: 310). Посебно бисмо нагласили Џацићево повезивање Андрићевог опуса са делима Боре Станковића на основу приказивања једног специфичног типа људског насеља (касаба) или Петра Кочића са којим га повезује интерес за оно што се одвија у унутрашњости људског бића, односно тема зла које мучи човека. Иницијални закључак који Џацић поставља у својим првим радовима о Андрићевом делу јесте, да је *трагично виђење људске егзистенције* окосница Андрићевог приповедачког интересовања. Пут до овакве формулације Џацића је водио не само преко анализе кључне тематике у Андрићевом опусу, већ и преко укључивања у фокус анализе и Андрићевог есејистичког рада. Џацић је анализирао и неке од Андрићевих есеја као што су *Његош као трагични јунак косовске мисли* и *Разговор са Гојом*, у којима је откривао неке карактеристичне црте Андрићеве поетике: „Тако је и сам Андрић трагични јунак тог буђења које он описује као чин освешћеног самотника”, и „Нема сумње, Андрић је и сам био онај ’странац и патник’ који се у разговору са имагинарним Гојом нашао на далеком острву...” (Џацић 1996б: 248). Истина, Џацић се не користи терминологијом којом ће се каснији проучаваоци служити, али без обзира на то, примећује оно што је важно за разумевање Андрићеве приповедачке уметности и скицира обресе Андрићеве поетике. Са друге стране, тумачећи неке од Андрићевих приповедака, Џацић није увек потпуно прецизан у анализи. На пример, када тумачи приповетку *Мустафа Маџар*, Џацић није убедљив у детаљима интерпретације јер наводи да је овај јунак прожет страхом, а Мустафа Маџар долази до свог кључног и кобног увида у природу света, односно поредак који у њему влада, у тренутку битке, када се налази између две војске, обе преплашене, док он сам јуриша пун презира према страху и онима који га осећају. Но, таква места нису честа у Џацићевој анализи и он врло убедљиво и прецизно показује суштину приповетке *Труп* истичући да се на „добро не узвраћа добрим у свету којим влада

зло” (Цацић 1996б: 279). Цацић због тога о мрачној фази у развоју Андрићевог опуса говори као о фази *доминације зла* која се заиста појављује током међуратних година, али се преокупација темом зла показује и у неким од приповедака насталих након Другог светског рата, као у *Причи о везировом слону*, у којој се зло сада приказује као друштвени феномен.

Анализирајући Андрићев опус, Цацић је изнео и неке замерке новијим приповеткама (помињао је приповетку *Зеко*) поредећи Андрићеве приповетке које за позорницу збивања имају Београд са Матавуљевим *Београдским причама* истичући да се у њима *није прилагодио грађи која није део његовог света* (Цацић 1996б: 348). Цацић је за приповетку *Зеко* написао да сматра како је у њој Андрић подбацио у приказивању велеградског живота и да је његова приповедачка снага много мања када се удаљи од Босне као позорнице. На сличан начин Цацић је изнео критику романа *Госпођица*, који је видео као „очишћен у потпуности од мита и митског” (Цацић 1996б: 370) и везан за савремени живот и послератни Београд, те потпуно ослоњен на приказивање тврдичлука као сталног мотива у књижевности. Интересантно је да је на крају студије *Иво Андрић, есеј* Цацић поставио кратку анализу Андрићевих романа у којој је важно место дато указивању на митску основу приповедног света, а посебан положај у оквиру Андрићевог опуса дат је роману *Проклета авлија*, чијим тумачењем Цацић окончава анализу човекове егзистенције и места у свету у којем се обрео на примеру фикционалних светова Андрићевих књижевних дела.

Друга Цацићева студија посвећена Андрићевом делу у своје средиште је поставила управо роман *Проклета авлија*. Студија под насловом *О „Прокле-тој авлији”* објављена је 1975. године (делови студије били су објављивани у периодици од 1972. године) и представљала је за Цацића чвршће и систематичније окретање обрасцу митске критике који је досегао, према сопственом сведочењу тек у трећој студији о Андрићевим књижевним делима, студији под насловом *Храстова греда у каменој катији*, која је била посвећена анализи романа *На Дрини ћуприја*. Цацић је свој основни критичарски задатак у овим студијама видео у откривању споја мита и стварности. Посебно је важно нагласити његову спремност да прилагођава своју критичку методу грађи коју проучава и да своје књижевнотеоријске ставове константно проширује и стално допуњује савременим књижевнотеоријским достигнућима. Због тога се Цацић ослања и на Јунгово тумачење архетипова, али и на ставове Нортропа Фраја, који је анализирао архетипове са чисто књижевне тачке гледишта. Иако Цацић *Проклету авлију* назива *повешћу* користећи се одредницом која означава дело на прелазу новеле и романа, не желећи да се детаљно бави одређењем књижевне врсте којој дело припада, он је, са друге стране, посветио значајну пажњу питању приповедача и приповедачке технике коришћене у овом роману. Цацић потпуно прецизно учача више-струку посредованост приче у роману *Проклета авлија* и одређује, поред свег значаја приповедачког места које фра Петар има, неименованог младића који стоји поред прозора као приповедачку свест која уобличује причу. Цацић тог младића, интересантно, именује и назива га Ахбаб (пријатељ) што

је помало необично, али нама је важна чињеница да је критичарева пажња била посвећена анализи приповедачког поступка. Поред ове проблематике у студији је највећи простор имала анализа митских основа ликова и ситуација у роману, као и типа Андрићеве имагинације коју Џацић назива архетипском.

У трећој студији посвећеној анализи Андрићевог дела, која је под насловом *Хрстова греда у каменој капији: митско у Андрићевом делу* била објављена 1983. године, Петар Џацић је подробно анализирао роман *На Дрини ћуприја*. Интересантно је да је Џацић у својим *Сабраним делима* извршио инверзију у наслову ове студије и поднаслов *Митско у Андрићевом делу* поставио на прво место на тај начин наглашавајући особеност коју сматра врло значајном у опусу великог српског писца. Роман којем је посвећена ова студија, Џацић види као кулминацију Андрићевог ослањања на мит јер у њему мост „сажима митолошку традицију мостоградње као ритуалног чина, као и митолошку традицију симболског представљања моста” (Џацић 1995а: 23). Џацић ће ову студију поставити на веома широку теоријску основу која је укључивала, поред науке о књижевности, и дисциплине као што су антропологија и психологија, све да би представио начине на које Андрић користи митолошку основу у књижевном стварању. Џацић ће закључити да Иво Андрић у свом роману показује тежњу каква постоји у миту „да се надвлада хаос и да се у наше схватање простора и времена унесу смисао и ред” (Џацић 1995а: 274) и да је у роману мост „симбол реда схваћен као смисао трајања јесте сам Мост” (Џацић 1995а: 275). Након ове студије Петар Џацић је објавио још једну књигу о Андрићу (*Иво Андрић: човек, дело*) која је била састављена од есеја објављиваних у листу „Политика” о стогодишњици Андрићевог рођења. Књига није била писана као монографска студија, али и поред тога она има важно место у Џацићевом опусу зато што сведочи о томе да он припада типу књижевног критичара који константно усваја и примењује нова сазнања која се појављују у теорији књижевности. У оквиру ове књиге налазе се кратки есеји који су настајали из пригодних разлога (стогодишњица Андрићевог рођења) и били објављивани као новински текстови, и текстови писани за свечане академије којима је обележавана стогодишњица пишчевог рођења. У овим радовима Петар Џацић је понављао своје судове о Андрићевим делима које је већ изрекао у ранијим приликама, али у њима је очигледна појава савремене терминологије науке о књижевности. Уз терминологију којом се служио од своје прве студије о Андрићу, Џацић сада користи и термине као што су *поетика*, *имплицитни аутор*, *фиктивно приповедање*, *непоуздани приповедач* који сведоче о сталном усавршавању критичке методе и потреби да се нова књижевнотеоријска достигнућа константно укључују у оквир критичког испитивања. Сам наслов књиге: *Иво Андрић: човек, дело* заиста је усмеравао пажњу и ка писцу, а не само његовом делу, премда се већи број ових огледа бави чисто књижевним темама. Џацић је и у неким ранијим делима показивао извештајни удео интереса за животне податке самога ствараоца.

У студији *Бранко Миљковић или неукротива реч*, која је објављена 1965. године, Џацић је на самом почетку велику пажњу посветио биограф-

ским подацима песника и његовој трагичној судбини. Драган М. Јеремић је исте године у књизи под насловом *Прсти неверног Томе*, у огледу о Бранку Миљковићу, демонстрирао употребу биографске методе константно доводећи у везу догађаје из песниковог живота са његовим књижевним делима. Петар Цацић се није користио у толикој мери биографском методом, али је доводио у узрочно-последичну везу неке појединости из Миљковићевог живота које су Јеремићу послужиле за тумачење (одрастање поред Тэле-куле, одрастање у време Другог светског рата), но Цацићево интересовање за биографске податке у овом случају морамо да разумемо у светлу чињенице да је био Миљковићев пријатељ. Цацић на почетку студије доноси и два последња писма која му је Бранко Миљковић послао из Загреба. Морамо поменути на овом месту и загонетност којом је Миљковићева смрт на периферији Загреба била обавијена у тим годинама. Мистерији која је пратила Миљковићеву смрт Цацић се вратио крајем двадесетог века и у уводној белешци за студију о Миљковићевом песништву у оквиру својих сабраних дела поново је анализирао околности које су пратиле наводно самоубиство великог српског песника.

Иако се на почетку студије појављује изванредан интерес за песников живот, он ипак није био све време присутан у тексту студије. Након уводног дела, Цацић је указао на традицију симболизма која има незаобилазан значај за Миљковићеву песничку позицију и коју види као много важнију од традиције надреализма, коју Цацић поставља у други план иако је сам песник истицао себе као потомка надреалиста. У одређивању традиције на коју се надовезује Миљковићево песничко дело, Цацић је представио генезу модерног песништва од Бодлера до средине двадесетог века везујући Миљковића за линију тзв. „дубљег симболизма”. Цацић је централно место своје студије посветио анализи доминантних мотива у песништву Бранка Миљковића, постављајући на неприкосновено прво место мотив смрти. Цацић мотив смрти у Миљковићевом песништву везује и за синтагму из наслова студије (неукротива реч). „Смрт одавно није тако нападно и ледено, тако претеће и снажно запева као у овој поезији што је” (Цацић 1996в: 90). Поред анализе мотива, важно место у студији посвећено је анализи филозофског наслеђа у Миљковићевом песништву. Блискост филозофије и песништва и Цацић истиче, али се не упушта у дословно повезивање са биографским подацима самог песника како то чини Драган М. Јеремић у огледу из исте године потенцирајући да је Миљковић студирао филозофију. Цацић само указује на значај филозофског наслеђа за Миљковићево песништво и исправно наглашава филозофска дела пресократоваца, на прво место постављајући Хераклита и везу са мотивом ватре којим Миљковић премрежава своју поезију. Цацић је у анализи Миљковићевог песништва недвосмислен у аксиолошком смислу јер врло наглашено издваја песме из циклуса *Утва златокрила* и *Седам мртвих песника* као највреднија Миљковићева дела. Цацић ове циклусе издваја због тога што су у оба случаја повезани са традицијом, у случају циклуса *Утва златокрила* у питању је национална митологија и као подтекст имамо усмену књижевност, односно читаву народну традицију, док је у случају песама из циклуса

Седам мртвих песника, које се ослањају на песничка дела оних аутора којима су поједине песме овог циклуса посвећене, у питању поново традиција, али у нешто ужем смислу, везана само за песничке претке. Интересантно је да Џацић наглашава како је Миљковићев одабир песничких предака директно заснован на мотиву смрти и подразумева песнике који су „толико слутили о човековом крају пре свога краја” (Џацић 1996в: 135). Радивоје Микић је нагласио најзначајнији допринос Џацићеве студије о Миљковићевом пеништву „у настојању да се Миљковићева поезија ослободи готово већ канонизоване везе са филозофијом и да се прикаже као резултат реализације симболистичких поетичких начела” (Микић 1996: 53).

Студија Петра Џацића под насловом *Простори среће у делу Милоша Црњанског* била је објављена 1976. године и њена појава је одмах проузроковала полемику која је као последицу имала потискивање правих вредности студије које су биле везане за посебан приступ проучавању Црњанских дела. У тексту „Где има среће, има и несреће” Ђорђије Вуковић је означио места на којима Џацић није прецизно наводио књигу *Критички однос* швајцарског професора Жана Старобинског, него је њен текст парафразирао, чиме је Вуковић осудио начин на који се Џацић односио према коришћеној литератури. Премда се Џацић у полемици бранио да су у питању општа места која није потребно наводити, ипак је књигу у другом издању (Просвета, 1993) преуредио, скратио јој текст и променио наслов уклањајући из њега синтагму Гастона Башлара *простор среће*. На тај начин Џацић је заправо прихватио критику уклањајући све делове који нису били на адекватни начин цитирани, али је и текст књиге прерадио тако да је редуковао делове текста који нису директно били посвећени анализи Црњанских књижевних дела. Наслов другог издања ове студије, као и тома у Џацићевим сабраним делима био је *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. Поред исправки које су последица полемике из седамдесетих година двадесетог века, Џацић је у друго издање књиге унео и поглавље посвећено биографији Милоша Црњанског, и то посебно наглашавајући разлика између животних путева Иве Андрића и Милоша Црњанског (в. Алексић 2019: 70–71). За уношење овог одељка вероватно је била пресудна идеја да се нагласи важност стила живота који је радикално раздвојио животне судбине великих српских писаца и начинио од њих антипode.

Џацић је у студији о Црњанским делима посебну пажњу посветио анализи слике простора у књижевним делима. Као и у случају студија о Андрићевим романима које су објављене непосредно пре студије о Црњанским делима (*О „Проклетој авлији”*) или неколико година после (*Храстова греда у каменој капији*), Џацић је и у овој студији пошао од књижевнотеоријских поставки својих савременика. На првом месту били су радови Гастона Башлара, али и других проучавалаца. Џацић је анализом простора у фикционалним световима књижевних дела Милоша Црњанског уочио да увек постоје две просторне равни и да је она у којој јунаци живе изразито негативно обојена, док је она раван за којом жуде названа простором среће, односно, повлашћеним простором. Џацић је овај простор који је предмет

жеље јунака тумачио као пројекцију утопијског места и као кључна својства је именовао лепоту, хармонију и смирујуће дејство чиме се и у овој студији ослонио на тумачење митског и архетипског у основи књижевних дела. Слика утопијског простора у уметности је била коришћена од давних времена било преко слике хришћанског раја, било преко архетипског споја човека и природе. Петар Цацић је својом анализом указао на приповедачке поступке којима је Црњански обликовао простор у својим књижевним делима, а у исто време је представио и промене унутар стваралачког поступка Црњанског које су се одвијале током времена. Указивањем на промене унутар приповедачког поступка Црњанског, Цацић је показао да у позним делима великог српског писца код књижевних јунака долази до губитка наде у будућност, без које нема ни формирања слике простора среће.

Петар Цацић је био књижевни критичар који је читавог живота усавршавао своју критичку методу и прилагођавао је књижевним делима којима је приступао. У њеној основи, наравно, важно је напоменути, био је присутан све време став да је књижевно дело једини предмет критичке анализе. Цацић је често писао за новине и часописе, те је код њега била приметна и тенденција да се осврне понекад и на пишељив живот, али та врста интересовања није била никада доминантна и често је служила као једна врста нужног посезања за подацима на основу којих ће бити могуће прецизније тумачење књижевног дела. Од прве Цацићеве студије био је приметан интерес проучаваоца ка дубинским слојевима значења у књижевним делима који су га водили према повезивању митског и књижевног. Отуда и његово окретање митској критици и анализи архетипског која се ослања и на достигнућа других научних дисциплина. Временом је Цацићева анализа бивала детаљнија, теоријски заснованија, али оно што је најважније, увек је била посвећена тумачењу књижевног дела и заснована на елементима књижевног света.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 2019: М. Алексић, Књижевно дело Милоша Црњанског у тумачењу Петра Цацића, у: Д. Бабић, Ј. Илић (прир.), *Плави круг Милоша Црњанског*, Београд: Филолошка гимназија, Завод за унапређење образовања и васпитања.
- Бајчета 2013: В. Бајчета, Теоријске основе Цацићеве књижевне критике, у: М. Радуловић (ур.), *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Микић 1996: Р. Микић, Слика еволуције описа књижевних чињеница, у: П. Цацић, *Иво Андрић, есеј*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Цацић 1995а: П. Цацић, *Митско у Андрићевом делу – Храстова греда у каменој капији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Цацић 1996а: П. Цацић, *Из дана у дан I*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Цацић 1996б: П. Цацић, *Иво Андрић, есеј*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Цацић 1996в: П. Цацић, *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Milan D. Aleksić

THE CRITICAL METHOD OF PETAR DŽADŽIĆ

Summary

Petar Džadžić's studies and critical experiments will be analyzed in this paper in order to determine the nature of literary and critical method which Džadžić used in the examination of Serbian literary works. Special attention will be paid to the studies which Džadžić had published since 1957 (when the study entitled "Ivo Andrić" appeared), and which focused on the works of the contemporary writers of that time who are now the classics of Serbian literature: Ivo Andrić, Branko Miljković and Miloš Crnjanski. Also, attention will be paid to the special approach which Džadžić had towards the work of Ivo Andrić because the greatest number of studies is devoted to his work ("Ivo Andrić", "About 'The Damned Yard'" and "An oak beam in a stone fence"); Džadžić was also the editor (alongside Muharem Pervić) of Andrić's Collected Works published from 1963 to 1967, as well as one of the editors of Andrić's posthumous Collected Works.

Марко М. РАДУЛОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 4. 11. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ЕСЕЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА О СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

У раду ћемо анализирати Павловићеве есеје о старој српској књижевности објављене у књизи *Огледи о народној и старој српској поезији* на основу којих ћемо сагледати Павловићев оригиналан приступ овој традицији и боље разумети статус тог наслеђа у Павловићевој поезици. Истражићемо на који начин је Павловићево бављење средњовековном књижевношћу било у вези са медијистичким замахом у другој половини двадесетог века, односно колико је допринело широј рецепцији те књижевности у савременој српској култури. С друге стране, испитаћемо како су Павловићева поетичка, естетска и културолошка схватања утицала на његова оригинална читања дела старе књижевности и назначити како су се таква тумачења одражавала у његовом песништву.

Кључне речи: средњовековна књижевност, Миодраг Павловић, есеј, (ауто)поетика, послератни модернизам.

Друга половина 20. века у српској књижевности била је богата песницима чија су поетичка усмерења и остварења често настајала из стваралачких додира са средњовековним наслеђем. Ипак, у српској култури, поезији и живој рецепцији ове полузаборављене епохе наше књижевности можда нико од песника није био толико повезан са овим наслеђем као Миодраг Павловић, који му је прилазио из различитих углова и са разнородним циљевима: као песник, антологичар и есејиста. Отуда је разумевање шире рецепције средњовековне културе у другој половини 20. века непотпуно без познавања Павловићевог поетског опуса, есејистичких увида и антологичарског поступка. У српској култури у којој је значај и утицај средњовековне епохе на (нову) српску књижевност повремено снажно био оспораван, Павловић је непоколебљиво веровао да писано средњовековно наслеђе, заједно са фолклорном књижевношћу, представља један од најстаријих извора наше традиције. Отуда је за њега било неприхватљиво свако скраћивање историјске перспективе јер би оно водило осиромашеној и непотпуној свести о сопстве-

* markorad984@gmail.com

ном културном пореклу и трајању. У том погледу Миодраг Павловић био је близак схватањима Ернста Роберта Курцијуса, који је слична уверења гајио када је у питању латински средњи век и западноевропска књижевност. Павловићеве есеје о средњовековној књижевности објављени у књизи *Огледи о народној и старој српској поезији* били су посебно важни за откривање и ре-актуелизацију те „тамне” епохе наше књижевне историје, али представљају и речито сведочанство о Павловићевом личном односу према том наслеђу.

У потрази за „заборављеним суштинама”

У једном интервјуу Павловић истиче: „есеје сам почео да пишем у бурним педесетим годинама, када се присуством у јавности нешто могло и постићи. Поновно дефинисање наше културе обављало се и кроз нове валоризације наших песника. Кроз студије о песницима отварао смо питања, не само естетска, него и историјска, филозофска и политичка” (Павловић 2001). Готово од самог почетка свог стваралаштва песник Миодраг Павловић јавља се и као плодан есејиста који овај облик доживљава као „слободну форму размишљања о заборављеним суштинама” (Павловић 2001). Његови есеји пружају двоструку перспективу: с једне стране из Павловићевих разматрања о различитим феноменима српске литературе заиста је могуће прочитати историјске, филозофске па и политичке основе његове мисли, али изнад свега (ауто)поетичка сведочанства и естетске склоности драгоцене за потпуније разумевање његовог опуса; с друге стране, нека Павловићева тумачења представљају важан допринос историји српске књижевности и културе, доносе нова вредновања, оцртавају непримећене везе и могућности због чега постају неизоставан елемент самосвести српске књижевности, односно њене свести о сопственим „заборављеним суштинама”, свом трајању и традицији. Ова двострука потенција интерпретације присутна је и у Павловићевим есејима посвећеним средњовековној књижевности.

Павловићев поступак као есејисте такође карактерише настојање да посматране појаве доведе у довољно широк, али релевантан контекст. Тако када пише о средњовековној књижевности, он је посматра у односу према фолклорном стваралаштву, али и према епохама које јој последују. Другим речима, вредносне судове о тој епохи Павловић заснива кроз испитивање њеног места у ширем контексту српске традиције. Слично као што и саму ту традицију, њено значење и значај, одређује у оквирима светске културне баштине. Отуда је Павловић настојао да историју српске књижевности сагледа као целину која заузима своје место у ширем поретку светске књижевности, па за своју књигу *Огледи о народној и старој српској поезији* (Павловић 2000) каже: „Испитујући нашу, српску, књижевну традицију знао сам да је она део већих целина у чијим оквирима она представља особену вредност” (Павловић 2001).

Може ли средњи век да буде „савремен“?

Павловићев поглед на средњовековну књижевност двоструко је условљен. С једне стране, њему је стало да продре до иманентних начела поетике средњовековне књижевности, како би је објективно сагледао; с друге стране, он зна да је услов да то стваралаштво постане интегралан и жив део традиције, успостављање слободног дијалога у коме ће се појаве те епохе сагледати из савремене визуре.

Есеји Миодрага Павловића о старој књижевности такође се могу читати као својеврстан прилог новијој културној историји јер представљају вредно сведочанство о положају и рецепцији средњовековне књижевности у другој половини 20. века. Наиме, Павловићев однос према овој епохи наше књижевности био је у јавности истовремено прихватаан, али и снажно оспораван, док је сам писац јасно артикулисао бројне неразрешене филолошке, поетичке и теоријске недоумице које су пратиле реактуелизацију средњовековне књижевности у новом добу, односно тадашњу медијевистику.

Иако начелно превазиђен, Скерлићев суд о средњовековном књижевном стваралаштву као писмености, а не књижевности још увек је и у другој половини 20. века имао своје дејство и присталице (Скерлић 1997: 19). Наиме, средњовековна књижевност била је удаљена од савременог доба не само временски и језички, већ цивилизацијски и поетички, а након Другог светског рата испречила се и нова удаљеност: идеолошка. Стога видети у том наслеђу живу традицију која може бити подстицајна и пријемчива за савремене читаоце и ствараоце, није одувек био једноставан задатак. Иако је и у првој половини 20. века било песника који су у своје дело инкорпорирали ово наслеђе, тек су се, помало парадоксално, након Другог светског рата створили услови за ширу и потпунију рецепцију те књижевности. Она је пре свега била омогућена новим замахом у медијевистици и издавањем необјављених средњовековних текстова. Овакав научни помак срећно се сусрео са поетичким усмерењима послератних модерниста: шире песничко интересовање за традицију и, у оквиру ње, (полу)заборављене епохе, управо је у средњем веку нашло плодно тле. Један од водећих песника у тој реактуелизацији био је управо Миодраг Павловић. Као песнику њему је посебно било стало до средњовековне поезије и њеног потенцијалног значаја за савремене ствараоце и читаоце. Стога је једно од главних питања које је постављао, заједно са неким медијевистима, било: шта представља наше средњовековно песништво?

Постоји ли средњовековна поезија?

Питање о постојању средњовековне поезије, односно о томе где за том поезијом треба трагати и у ком степену је она блиска савременом схватању песништва показало се као веома значајно у рецепцији средњовековне књижевности у другој половини 20. века. Наиме, међу познаваоцима је постојало

колебање да ли је средњовековни текст писан у прози или стиху, због чега су медијевисти и песници тога доба гајили заједничко уверење да је средњовековну поезију могуће наћи и у прозним жанровима какво је житије. Трагање за поетским одломцима у прозним средњовековним жанровима и потом њихово штампање у виду стихова у различитим антологијама подједнако су предузимали песници и научници.¹

Постојање песничких, реторско-лирских целина или фрагмената у нашим средњовековним житијима почела је да открива и да заступа као уверење тек у нашем времену генерација послератних песника и научника (Павловић 2000: 194).

У бројним антологијама средњовековни текстови штампани су као одломци у виду стихова. Антологичар би на основу сопственог суда одабрао она места за која је сматрао да представљају својеврсне поетске пасаже у житијном тексту и доносио би их издвојене из шире целине, графички представљене као стихове. Такав поступак није био без утицаја на смисао пренетог текста: изостављани су сви они делови за које би састављач проценио да су „недовољно поетски”, односно лишени ауторовог личног печата. Такође, издвајање одређене синтагме из тако донетог одломка за наслов, додатно је утицало на смисао пренетог текста.² Павловић је још приликом састављања *Антологије* (Павловић 1964) био свестан начелних приговора који се могу упутити оваквом приступу, па их безмало 25 година касније у есеју „Наша средњовековна поезија” (Павловић 2000: 193–198), који представља својеврсну допуну и нови осврт на напомене које је изнео у предговору *Антологији*, поново разматра. У том огледу показује се да одређене неодумице везане за издвајање поетских фрагмената из ширих целина још увек нису решене. Павловић их сада још више истиче, постављајући питање о томе шта добијамо издвајањем онога што сматрамо песничким деловима неког ширег жанра и његовим штампањем у зборницима: да ли тиме боље упознајемо средњовековну епоху или пак условно речено стварамо „један ’фантастични’ књижевни жанр који у том виду заправо није ни постојао”. Оваква питања можда представљају и одјек критике *Србљака* (1970), односно начина издавања и научне обраде средњовековних текстова, Светозара Петровића (Петровић 2007: 5–47). Павловић не успева да пружи недвосмислен одговор на њих, као ни на основно питање шта је заправо средњовековна поезија, али не сумња да је песнички говор средњовековних писаца опстајао у једној врсти „отворене форме”, па на основу сопствене стваралачке и читалачке интуиције сматра да су наши стари писци „били дорасли за једну авантуру високе духовности”, а да је њихов „песнички говор био флуиднији од ликовног, и због тога, можда, прилагодљив за разне теме, па и пригодне, и на тај начин је остао вишеструко инспиративан све до данашњих дана” (Павло-

¹ Ђорђе Трифуновић, *Из тмине појање* (Трифуновић 1962); Ђорђе Радојичић, *Старо српско песништво IX–XVIII века* (Радојичић 1966).

² „Поетски фрагменти из старих рукописа издвајају се из свог контекста, често нимало литерарног, затим се преводе на данашњи језик, потом се ти преводи разламају у версете и објављују као песме под насловима које им дају приређивачи“ (Деретић 1997: 85).

вић 2000: 198). Управо у инспиративности средњовековне књижевности, која се показује и на примеру његове поезије, лежи главни разлог Павловићевог интересовања за њу.

У поетичком настојању да се у средњовековној књижевности пронађу кристализације духовног искуства блиске савременом добу које су подстицајне за модерне ствараоце лежи и одговор на питање: због чега Павловић није тражио поезију тамо где се она најлакше могла наћи, наиме у литургијском корпусу црквене књижевности. У време састављања *Антологије* Павловић је признао да је имао најмање увида у како каже „литургијски арсенал” средњовековне поезије. Приликом писања есеја „Наша средњовековна поезија” ситуација је била ипак другачија. Објављен је *Србљак*, зборник средњовековних служби, канона и акатиста, за чији језик је Павловић признавао да представља „стари српски књижевни језик”, односно да је реч о „корпусу наше црквене поезије”. Међутим, то за Павловића није била поезија која би била блиска модерном сензибилитету и са којом би савремени песник могао да ступи у стваралачки дијалог, из простог разлога јер су ти текстови били „лишени сваке могуће двосмислености, а тиме и могућности да имају дубину, или ореол поетичности у правом смислу” (Павловић 2000: 194). Стога он није одустао од тога да тражи средњовековну поезију на другим местима, чак и када су многи медијеисти који су делили слична уверења, почели да коригују сопствене ставове. Видимо да се Павловић у свом трагању за средњовековном поезијом у различитим средњовековним жанровима није водио искључиво формалним метричким одређењима, већ и оним што је сматрао самом природом поетског израза, а то су према њему: дубина, двосмисленост, неочекиван потез маште и оригиналност.

Отуда можемо тврдити да Павловић у средњовековним текстовима није трагао за поезијом у строгом смислу, већ за *поетским квалитетом* текстова, који је налазио на жанровски различитим местима, баш као што га је могуће наћи и у прозним жанровима савремене књижевности. Другим речима, духовна авантура артикулисана у писаној уметности наших средњовековних предака и слободан дијалог са њом, били су главни покретачи Павловићевог интересовања за ову епоху. Управо зато је његов приступ неупитан и од изузетног значаја, упркос потенцијалним другачијим схватањима данашње науке о средњовековној књижевности. Наиме, Павловић није трагао у средњем веку за поезијом из научних разлога, већ пре свега из поетичких, а потом културолошких и напослетку читалачких. Отуда је, изнад свих потенцијалних питања, за њега најважнија била „могућност да песничко завештање средњег века буде реално надахнуће нових песника”, а она се по њему „тек у наше време истински открива” (Павловић 2000: 198).

Управо есеј „Наша средњовековна поезија” показује да, иако слободан и оригиналан, Павловићев однос према средњовековној књижевности никада није био неодговоран ни наиван. Наиме, Павловић је гајио научни опрез и чувао се да осетљиво ткиво далеке књижевности не повреди сувише грубим поједностављивањима. Отуда је за њега постојање отворених проблема било чак и подстицајно, а свакако прихватљивије него симплификације или

одбацивања којима би се богате потенције средњовековне књижевности инструментализовале и свеле у оквире наших тренутних потреба: „Литерарни патриотизам не допушта потпуно упрошћавање мисли о књижевности. Остајање при проблемима је плодотворније него пребрза решења која значе осиромашење књижевног фонда” (Павловић 2000: 195).

Управо зато постојање бројних питања, њихова отвореност и неразрешивост нису биле разлог због кога би Павловић одустао од читања и проучавања средњовековне књижевности, односно од настојања да ту епоху сагледа као интегралан део наше традиције који може бити подстицајан за ствараоце 20. века.

Мит, фолклор, хришћанство

У складу са својим интегралистичким погледима на традицију, Павловићу је посебно стало до веза, утицаја и блискости између писане средњовековне и фолклорне књижевности. Овакво усмерење проистиче из његовог настојања да у проучавању наслеђа прошлости трага за интегришућим факторима и линијама континуитета које од њега чине хетерогену али органску целину, односно традицију са непрекинутим трајањем. Проналажење блискости између ова два класична вида књижевног стварања у нашој прошлости значајно је обogaћено Павловићевим интересовањем за митологију, древна предања, ритуале и обредно искуство. Уочавањем да се испод тема и мотива хришћанске писане и усмене фолклорне књижевности могу крити дубље, заједничке митске слике и обрасци истовремено се уочава древност, али и универзалност оба вида књижевног стварања. А то су вредности до којих је Павловићу посебно стало. Отуда он неретко средњовековну књижевност и мотиве тумачи митовима и предањима који су знатно старији од хришћанског, не пропуштајући при том да покаже специфичност и стваралачку надоградњу хришћанске варијанте тих митова.

Тако је у његовој визури Теодосије писац „са великим литерарним осећањем и дубљим разумевањем митских условности” (Павловић 2000: 206–211). Павловић у *Житију Петра Коришког* увиђа „једно посебно, чудно место којим Теодосије превазилази оквире библијског предања и, чини се, несвесно или не хотећи стиже до једне древне митологеме” (Павловић 2000: 209). Реч је о сцени у којој Петар Коришки након што је уз помоћ архистратига Михаила победио змију улази у њену пећину и ту заснива цркву. Павловићу није привлачно објашњење које каже да светац заснива цркву на месту своје победе над искушењем: „Једноставно би било тумачити да се тиме успоставља сопствена победа над највећим искушењем или помоћ ’архистратига’ Михаила” (Павловић 2000: 209). Он посеже за ширим митским објашњењима ове сцене, истичући улогу коју змија има у египатској и иранској митологији, доводећи у везу подвиг Петра Коришког са блискоисточним митским представама о енергији васкрсења која долази из „свеопште мајке земље”. Овај део Теодосије је могао преузети, Павловић сматра, управо из усменог предања о Петру Коришком. Без обзира на тачност оваквих запажања,

значајно је да Павловићеву пажњу у средњовековном житију заокупља управо место за које он сматра да је блиско са народним предањем и још дубље са древним митолошким представама човечанства. То сведочи о природи његовог приступа који се често састоји из настојања да испод конкретних песничких слика и културолошких симбола уочи дубље, митске структуре и фрагменте на којима оне почивају, и тако покаже како конкретни симболи на нов и посебан начин исказују прастаре духовне доживљаје и поглед на свет.

Још значајније место за разумевање Павловићевог схватања средњовековне књижевности, али и његових аутопоетичких преокупација и промишљања јесте његово тумачење Данила Другог и његових, како их назива, „космолошких” идеја (Павловић 2000: 212–221). Павловић застаје на уводном исказу из *Житија краљице Јелене* где писац каже да је Бог утврдио „небеса мудрошћу и основа земљу ниначему” (Павловић 2000: 212). Павловић не сматра такав исказ само реторским обртом опште познатог става о божијем стварању „из ничега”, већ и философском рефлексijом коју је Данило поновио у *Житију Стефана Дечанског*, не налазећи му смисаоно подударне паралеле у *Библији*, већ у *Ргведи* и Аристотеловој *Физици*. Павловић истиче да га превасходно привлачи облик у коме средњовековни писац исказује своју идеју, као и вишак значења који је тим обликом добијен: „ништавило стварањем није укинато, него са њим напоредо траје, чак и као његова (негативна) основа” (Павловић 2000: 216). Овакво читање драгоцено је за разумевање слике света коју нам доноси Павловићева поетика. Наиме, стварање и ништавило представљају два основна пола у његовим песничким визијама и он се тој теми враћао у различитим фазама свога стваралаштва. Једна од значајних Павловићевих песама „Балкански путопис” из *Велике скитије* (Павловић 1972) у целини је изграђена на контемплацији и опонирању (историјског) стварања и ништавила. Такође, своју песму „Из Данила Пећког” Павловић управо гради на увиду који је стекао читајући његово дело. Песма представља модерну, иронично осенчену варијацију већ помињаног увода *Живота краљице Јелене*³, али и поетску реализацију Павловићевог схватања да се уз стварање увек јавља и ништавило као његова „негативна основа”:

Господ / небеса утврди / мудрошћу // а земљу основа / на Ничем // ту је / и свако од нас / пустио корен / насупротив / чуду / неисповедивом / што над главама / промиче / мрко (Павловић 1989).

По природи своје мисли, поетике и читалачког искуства Павловић је гајио посебно интересовање за оно што је сматрао митским сликама у средњовековној књижевности. Оне су по њему сведочиле о дубљим промишљањима писца која нису увек могла да се исказују у оквиру строго утврђене схеме средњовековних књижевних жанрова, али и о остацима прастарих представа које су биле сачуване у самом језику и структури хришћанских симбола. Отуда су за Павловића таква места била посебно узбудљива, проширивала

³ „Једини Бог богова и господ господара, свевидљиве и невидљиве твари творац, светлост неприлазна и живот у свима, утврдио је небеса мудрошћу и основа земљу ниначему” (Павловић 2000: 212).

су могућности читања једног дела, док су истовремено усложњавала нашу представу о старој књижевности и духовним преокупацијама њених писаца: „Ми верујемо да таква места – бременита значењем, или у свиленој чаури загонетке – чине већ саставне делове једног вредносног суда о књижевном делу, а највише је тако кад имамо посла са жанровски сложеним и мозаично компонованим житијским делима наше средњовековне књижевности” (Павловић 2000: 216).

Осим што је уочавао митске слике у средњовековној форми које су у ову књижевност по њему долазиле из народног предања или одговарајућих филозофских и духовних преокупација самих писаца, Павловић такође истражује потенцијалне утицаје које је средњовековна књижевност остваривала на фолклорно стваралаштво у есеју „Византијска култура и српска фолклорна традиција” (Павловић 2000: 199–205). Тако тумачећи песму „Опет крштење Христово” Павловић показује како је народни певач обогатио својом „наивном” фантазијом сцену Христовог крштења из синоптичких јеванђеља тако што је у њен опис унео осећање сопствене урођености у космос и „радосно узбуђење”, истовремено остајући дубински близак црквеном предању. Отуда Павловић високо вреднује народни доживљај мистерије вере и овакве фолклорне текстове инвентивно и сугестивно назива *паралитургијским текстовима*, закључујући: „Ова песма је пример успешног спајања усмене песничке традиције и искреног народног обожавања. Мада није канонска у својим детаљима, она приказује емоцију која се дубоко проживљава пред мистеријом Вере, па постаје прихватљив паралитургијски текст” (Павловић 2000: 205).

Овакви Павловићеви увиди говоре да је њему подједнако стало да верно прикаже све нијансе и посебности различитих видова артикулисања духовног искуства, али и да кроз уочавање (не)скривених веза, испод њих открије основну истину: да је човеково стваралаштво целовито и да се иза разноликости форми често налазе иста темељна питања и универзални садржаји.

(Пре)осмишљавање и конституисање појма традиције водило је песнике након Другог светског рата ка све већем окретању митологији и архетиповима који истовремено сублимишу и универзализују разнородна људска искуства. Песничко отварање митских слојева стваралаштва, културе, па и свакодневнице представљало је један од важних поетичких поступака у послератном модернизму. Отуда када Павловић средњовековне писце види као ствараоце са познавањем и осећањем митских релација, то виђење истовремено проистиче из његове особене тачке гледишта, али је и у дубинској сагласности са неким од основних поетичких начела послератног модернизма и, према томе, ефектан начин да се средњовековни писари учине ближим и привлачнијим савременим читаоцима и ствараоцима.

Стваралачка рецепција и (ре)интеграција средњовековља у (савремену) српску културу

Када је у питању природа Павловићеве заинтересованости за епоху средњег века, она је била двострука. С једне стране, он је ослушкивао медијевистичка истраживања свог доба са свешћу о томе да многа филолошка, текстолошка, али и поетичка питања везана за ту књижевност нису решена. С друге стране, он се за то наслеђе интересовао као песник са израженом (само)свешћу о поетичким, естетским и културолошким питањима. Отуда и његово настојање да та дела одгонетне на сопствени начин, читајући их у свом кључу. Управо се такав приступ показао као најплодотворнији када је у питању рецепција средњовековне књижевности у новом добу, али и њен утицај на Павловићево песничко дело. Наиме, Миодраг Павловић понудио је изазовна, не строго гледано увек тачна, али изнад свега подстицајна тумачења средњовековних писаца и тако их довео у читалачки хоризонт свога времена. Такође, искуства стечена током сусрета са делима ове књижевности показала су се као важна за настајање неких његових значајних песама, па и читавих збирки са мотивима и темама из средњовековне књижевности. Отуда нам познавање Павловићевог мишљења о средњовековној књижевности пружа драгоцену помоћ за разумевање једне линије његовог певања. Подједнако својим стваралаштвом и тумачењима Павловић је на убедљив начин потврдио да средњовековље представља живу традицију која може бити подстицајна за савремене ствараоце.

Видели смо да се у свом проучавању средњовековне књижевности Павловић ослањао и на одређена медијевистичка сазнања свога времена какво је оно о постојању поезије у житијној књижевности. Без обзира што су та медијевистичка уверења касније била проблематизована, остаје чињеница да су она снажно деловала на ширу рецепцију средњовековне књижевности у другој половини 20. века. У том смислу, медијевистичка достигнућа тога времена имала су незанемарљиву улогу у формирању једне поетичке линије послератног модернизма, на чијем челу су били Васко Попа и Миодраг Павловић, чиме не само да су допринела широј популаризацији средњовековља, већ су створила и услове за његово укључивање у савремено књижевно стваралаштво.

На основу Павловићевог интересовања за необичне слике, језичке исказе и семантичке нијансе у делима средњовековне књижевности, показује се да њега интересују куриозитети. Односно, места која одскачу од општих представа и устаљених очекивања, и која, управо због тога, не само да чине особену вредност дела, већ и отварају могућности за његово другачије разумевање. Овакво тумачење подразумева индивидуалну перспективу која је дубоко условљена унутрашњим светом, односно духовним и поетичким преокупацијама самог тумача. Интерпретације које настају на основу таквих увида могу се схватити и као „погрешно читање” у Блумовом смислу, односно тумачење које на креативан начин наставља традицију. Видели смо да је у Павловићевом случају двојак начин на који таква читања продужавају традицију. С једне стране, она се материјализују у његовој поезији и постају

саставни део песничког искуства друге половине 20. века. С друге стране, захваљујући таквим тумачењима средњовековна књижевност се отвара ширем кругу читалаца и добија могућност да постане интегрални део савременог искуства.

Павловићу није било стало до тога да износи објективне, опште познате чињенице о средњовековним текстовима чак и када оне савременом читаоцу нису биле довољно познате. Он је сматрао да је то задатак науке о књижевности. Есеј је за њега заиста представљао *форму слободног размишљања* која му је дозвољавала да дела средњовековне књижевности тумачи као и књижевност осталих епоха: трагајући за детаљима који су се чинили занимљивим и релевантним, са којима би и савремени читалац могао да ступи у дијалог. Другим речима, Павловић је средњовековну књижевност тумачио као саставни део и живи потенцијал традиције. Отуда је значајно допринео њеној рецепцији. За Павловића песника, мислиоца и читаоца вредност средњовековне књижевности постоји пре свега уколико је са њом могуће комуницирати у различитим временима, из перспективе удаљених поетика и са другачијих културолошких позиција. Таква комуникација подразумева неспоразуме, *погрешна читања*, али и креативне и плодноне сусрете. Као што је уосталом случај са сваком правом књижевношћу. Реч је напокон о комуникацији која се налази у самој основи чувања и стваралачког настављања традиције. А Миодраг Павловић уједно је чувао и на стваралачки начин продужавао средњовековно наслеђе у традицији српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Павловић 1964: М. Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1972: М. Павловић, *Велика Скитија и друге песме*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1989: М. Павловић, *Књига старословна*, Београд: СКЗ.
- Павловић 2000: М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: Просвета.
- Павловић 2001: М. Павловић, *Наша историја се стално кида*, *Глас јавности*, 22. 4. 2001. Интервју водила Оливера Ђурђевић. <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/04/22/srpski/I01042102.shtml>, приступљно 27. 10. 2020.
- Петровић 2007: С. Петровић, *О издавању средњовјековног пјесничког текста*, у: *Списи о старијој књижевности*, Београд: Фабрика књига.
- Радојичић 1966: Ђ. Сп. Радојичић, *Старо српско песништво IX–XVIII века*, Крушевац: Багдала.
- Скерлић 1997: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Трифунувић 1962: Ђ. Трифунувић, *Из тмине појање – стари српски песнички записи*, Београд: Нолит.

Marko M. Radulović

MIODRAG PAVLOVIĆ'S ESSAYS ON MEDIEVAL SERBIAN LITERATURE

Summary

Miodrag Pavlović offered challenging, strictly speaking not always exact, but above all inspirational interpretations of Medieval authors, thus bringing them into the field of view of readers of his time. Furthermore, the experiences gained upon encounter with the works of this literature proved to be important for writing some of his significant poems, and even entire collections with Medieval motifs and themes. This is why knowing Pavlović's perception of Medieval literature provides precious insight into the understanding of one line of his poetic opus. Equally with his original works and interpretations, Pavlović convincingly confirmed that Medieval times represent a live tradition which can be inspiring for contemporary authors.

Ливија Д. ЕКМЕЧИЋ*
Универзитет у Стразбуру
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 6. 2. 2021.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

УТИЦАЈ ДРАМСКЕ ФОРМЕ ЕЖЕНА ЈОНЕСКА НА ДРАМСКУ ФОРМУ У ДЕЛУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

У овом раду осветљен је начин на који су Ежен Јонеско и Александар Поповић конституисали особене драмске форме у првој фази свог стваралаштва. Такође, у истраживању се прецизно осветљавају интертекстуални односи француског и српског писца, указујући на то у којим сегментима драмског текста и на који начин је Ежен Јонеско утицао на драмско дело Александра Поповића. Тежиште истраживања стављено је на драмски жанр и драмски дијалог, док се код драмског времена указује на кључну заједничку тачку два писца по којима проток времена нема никакав значај за драмску радњу, а самим тим ни за драмски свет који се јавља у делима ових писаца.

Кључне речи: Ежен Јонеско, Александар Поповић, интертекстуалност, драмска форма, жанр, драмски језик.

Ежен Јонеско и Александар Поповић представљају два веома особена драмска писца првенствено по драмској форми коју срећемо у њиховим делима, као и по начину на који употребљавају традиционални жанр – фарсу. Међутим, значајну нетипичност у делима писаца о којима је овде реч представља и драмски језик у коме се уочава необичан спој различитих типова реплика, односно различитих дијалогских форми. Поред тога ови писци на специфичан начин приказују јунаке изникле на подлози конкретних друштвених средина, те док Јонеско за прототип узима грађанску класу, Поповић своју пажњу усмерава на послератну периферију Београда. Код писца о којима је у овом истраживању реч важно је обратити пажњу и на то да они у својим драмским делима стварају драмске ситуације и драмске радње које су често веома удаљене од аристотеловске поетике¹.

* livijaekmeci@yahoo.com

¹ О Јонесковом удаљавању од аристотеловске поетике писао је Емануел Жакар, који том приликом наводи да Јонеско „не признаје ’аристотеловски’ принцип узрочности” (Жакар 1981: 472).

Поред заједничких особености драмских дела два писца, и време њиховог појављивања у књижевности допушта нам да говоримо о књижевном утицају дела Ежена Јонеска на дело Александра Поповића. Утицај Јонеска на Поповића може се објаснити најпре потребом за новим формама, као и потребом за апсурдом који руши све што је традиционално, а та потреба, како је то готово увек случај са драмском књижевном врстом, долази из дневно-друштвених подстицаја. С друге стране, утицај о коме је реч могао је бити и подстакнут околностима у којима су се дела Бекета и Јонеска већ педесетих година играла у београдском позоришту. Наиме, у Атељеу 212 изводе се комади писца, који ће значајно обележити историју драмске књижевности двадесетого века, од којих Јонеско постаје нашој публици ближи.

У настојању да осветлимо утицај драмске форме Ежена Јонеска на драмску форму Александра Поповића, узели смо за анализу драме из прве фазе рада оба писца. Односно, код Ежена Јонеска ограничили смо се на три драме које су биле у београдским позориштима на сцени крајем педесетих: „Ђелави певачица”, „Лекција” и „Столице”, а код Александра Поповића на драме које је створио почетком шездесетих, односно које излазе на сцену 1964. и 1965, а то су: „Љубинко и Десанка”, „Чарапа од сто петљи” и „Сабља димискија”. У овој, почетној, фази два писца су најсличнија и утицај Јонеска на Поповића видљив је на свим нивоима драмског текста. То се може разумети и из чињенице да су и француски и српски писац у својој првој фази стваралаштва заиста и крајње оригинални у односу на драмска дела која су пре њиховог појављивања образовала историјску равну драмске књижевности.

Настојећи да разумемо на који начин писци о којима је реч компоњују своју необичну драмску форму, анализирали смо неколико драмских компоненти, почевши од драмског жанра.

Јонеско је био свестан значаја драмског жанра, а видећемо касније и Поповић. У „Белешкама и контра-белешкама” Јонеско је оставио важне записе везане за питања драмске форме, жанра, драмског језика и своје целокупне драматургије. Он је и сам указао на оне елементе својих драмских текстова без којих није могуће разумети Јонесково стваралаштво. У белешкама француски аутор указује на то да жели да створи *чисто позориште*. А стварајући такво позориште он полази од контраста који често подразумева спој трагичног и комичног. Заправо, француски писац сматра да нема велике разлике између комичног и трагичног, указујући на то да, по њему, комедија не нуди никакв излаз (1966: 61). На више места говори о томе да је и сам своје комаде именовао као „анти-комед”, „трагична драма”, „псеудо-драма”, „трагична фарса”, управо јер му се чинило да је „комедија трагедија” али и обрнуто (в. Јонеско 1966: 61).

За кловновску интерпретацију (в. Јонеско 1966: 60–61) дате ситуације, односно за позориште поруге, како Е. Жакар именује Јонескову драму (Жакар 1981: 471–497) Јонеско узима жанровске оквире једног традиционалног драмског жанра, а то је фарса. Исти жанр, на који и сам писац указује, наћи ћемо и код Поповића. Настојећи да одбаци сваку врсту и традиционалног и модерног позоришта, Јонеско у темељ своје драме поставља игру, и на тај

начин он се враћа свом идеалу – чистом позоришту. С друге стране, и код Поповића у основи, како је на то скренула пажњу Мирјана Миочиновић (в. 1975: 95–123) стоји игра. Јонескова игра, али и Поповићева у његовим раним радовима, има своју специфичност, она је, како то каже Јонеско, „безразложна игра”, односно, покретач игре и код Јонеска и код Поповића изостаје. Игра, односно драмска радња, почиње без видљиве мотивације, а завршава се без конкретне финалне сцене, што је изузетно значајно за њихову драмску форму.

Да би на сцену поставили игру, оба писца, бирају жанр који има више-вековну традицију, фарсу. Зашто им је управо овај жанр био привлачан, може се разумети на основу карактеристика фарсе на које указује најпре Тома Себије (Thomas Sebillet), француски критичар, а то су „слобода, смех и недостатак форме” (Себије 1910: 165). Међутим, на избор фарсе утицао је и свет који желе да прикажу француски и српски писац, али и потреба да се створи особена драматургија. Наиме, у драмама које су предмет наше анализе код Јонеска, али и код Поповића приметан је необичан начин компоновања драмске радње, која у драмама о којима је овде реч није ни драмска радња настала на традиционалан начин ни драмска радња обликова у Чеховљевском маниру. Оба писца једноставно приказују један исечак из живота јунака који су потпуно дехуманизовани, а који представљају, с једне стране, просечно грађанство, а с друге стране, маргинално друштво идеологије комунизма (градска периферија). Међутим, тренутак који те драме приказују није нимало посебан у односу на било који други тренутак из живота јунака². За приказивање оваквог типа драмске радње фарса се показује као плодно тле, јер им она омогућава да на сцену изведу просечан дан јунака који ни по чему није изузетан.

Према теоријским освртима Цесике Дејвс „фарса одлучно одбацује законе стандардне рационалности и озбиљности, има извесну парадоксалну вредност. Фарса садржи ноту неразумности која, истини за вољу, представља важан елемент људске природе. Од Светковине луда до браће Маркс, фарса омогућава уживање у препуштању радостима и ужасима бесмислица” (Дејвс 2015: 337). А кључна одлика фарсе која је имала посебно место у Јонесковим и Поповићевим драмским делима, јесте управо оно на шта указује Гуревич: „Подвизи фарсе не одају почаст достигнућима људског разума; уместо тога, оне бележе животворно противљење строгој владавини разума – и свим другим тежобним захтевима цивилизације” (М. Гуревич цитирано према Дејвс 2015: 337). Дакле, када имамо на уму елементе фарсе и њене могућности које наводе Дејвсова и Гуревич, постаје сасвим видно да су писци веома пажљиво и промишљено одабрали жанр својих драмских дела. Због тога, код Јонеска и Поповића, у првој фази њиховог рада, постоји доследно чиста форма уместо жанровског синкретизма, карактеристичног за драмска дела периода у којем настају њихове драме.

² Иако нам се у „Лекцији” може учинити да финални догађај који је приказан, не припада свакодневици, он ипак чини свакодневицу у Професовом животу.

У контексту Јонесковог промишљања чистог позоришта, и преплитања комичног и трагичног, као и у контексту теоријских проучавања фарсе, могу се сасвим прецизно разумети жанровска одређења која ови писци пишу уз своја дела. Француски класик драму „Ђелава певачица” одређује као *антикомед*, „Лекцију” као *комичну драму*, а драму „Столице” сасвим конкретно као *трагичну фарсу*, док, Александар Поповић свој првенац означава као *фарсу и по*, „Чарапу од сто петљи” као *фарсу in memoriam*, а дело „Сабља димискија” као *горчу фарсу у једном чину*. Иако је српски писац конкретнији, видно је да се код оба аутора ради о фарси, на шта је уосталом за своја дела Јонеско био експлицитан у „Белешкама и контра-белешкама”.

Други важан елемент за разумевање специфичне Јонескове и Поповићеве драмске форме представља драмски језик. Наиме, Јонеско је у „Белешкама и контра-белешкама” поклатио доста пажње драмском језику, указујући на то да је управо овај елемент кључан код драмског дела, јер он мора да се разликује од језика у другим уметничким делима, а нарочито од језика као средства комуникације. Пишући о театру, Јонеско наглашава, на пример, код Пирандела, да су управо његов драмски језик и „чист театарски инстинкт” оно што италијанског писца и данас чини живим (в. Јонеско 1966: 56). По Јонеску, театар има посебан начин употребе говора, а то је дијалог у коме мора постојати конфликт (в. Јонеско 1966: 63). И заиста када се анализира језик у драмама Ежена Јонеска и Александра Поповића уочава се да је употреба језика веома сложена и да језик чврсто почива на два принципа на којима Јонеско инсистира, а она су конфликт и антагонизам, за који француски писац наводи да је основа театра јер позориште не може да постоји осим ако је чврсто поникло на овоме принципу (в. Јонеско 1966: 62)³.

Уз остварење дијалога на принципу антагонизма, Јонесков, а нарочито Поповићев дијалог имају и снажан музички елемент, као важну компоненту драмског језика. Наиме, оба писца у драмском дијалогу настоје да остваре одређени ритам. И како драмска радња одмиче тај ритам је све бржи, да би у Јонесковој „Ђелавој певачици” и Поповићевој „Сабљи димискији” добио такво убрзање којим се остварује ситуација у којој једино ритам постаје важан у дијалогу али не и оно што протагонисти изговарају. Тако се Јонескова „Ђелава певачица” завршава сценом у којој сви говоре у глас све брже и брже, изговарајући речи без икаквог значења, изговарајући само слова или само делове речи: „Г. Мартин: Марица, лонца трица. / Гђа Смит: Кришнамурти, Кришнамурти, Кришнамурти! / Г. Смит: Папа ће да скапа! Папа нема капу, капа има папу. / Гђа Мартин: Базар, Балзак, Базен. / Г. Мартин: Бизарно, брзина, образина. / Г. Смит: А, е, и, о, у, а, е, и, о, у, а, е, и, о, у. / Гђа Мартин: Бе, це, де, еф, ге, ел, ем, ен, пе, ер, ес, те, ве, ве, икс, цет. / Гђа Мартин: Лук и вода, млеко с луком. / Гђа Смит *продужава воз*: Теф, теф, теф, теф, теф, теф, теф, теф, теф, теф. / Г. Смит: Није / Гђа Мартин: то / Г. Мартин: О – / Гђа Смит: -нуда / Г. Смит: Већ / Гђа Мартин: је / Г. Мартин: О – / Гђа Смит: -вуда.

³ „[...] il n'y a de théâtre que s'il y a des antagonismes” (Јонеско 1966: 62).

/ Сви заједно, на врхунцу беса урлају једно другом у уши. Светлост се гаси. У мраку се чује све бржим ритмом” (Јонеско 1997: 99).

С друге стране, Поповићев ритам у „Сабљи димискији” образован је током читаве радње или посредством дијалога или кроз сонгове који се појављују на сцени с времена на време. Сонгови, које пева коло девојака што има призвук хора из античке драме, имају конкретну улогу успоравања драмске радње јер за време тих сонгова оно што се приказује на сцени потпуно се зауставља. На тај начин Поповић заправо постиже спорији ритам драмске радње. Ипак, на крају драме „Сабља димискија” сусреће се ритам остварен кроз говор јунака по истом принципу као код Јонеска. С тим што се код Јонеска у „Ћелавој певачици” ритам убрзава до пароксизма, како на то указује Жакар (Жакар 1981: 487), а код Поповића се постиже одређени ритам који све што је приказано на сцени утапа у једну специфичну демагогију. „Рада (брзо димискију врати у корице и скочи бесно на сто): Шта је, бре, Срби!... већ рођете!... нисам још честито ни засео, а ви бисте ме већ свргли?!... (Сви присутни нешто неразговетно мрмљу и брундају у хору. Рада повиси тон.) Аух, колико је муштерија да ми се ували код жене у кревет!... (Сви присутни мрмљају.) Па три атентата!... Шест препада!... Седамнаест преврата!... и све, за једну ноћ?!... (Из билијар сале неко закмечи као беба: Кмееее!...) И кад ти пре, жено, роди, нисмо још ни ноге честито помешали?!... (Сви присутни мрмљају.) Е, тасте, па ако си ми својта, мање кради!... ко ће теби на-давати?!... (Сви присутни мрмљају.) Мирно, кад говорим!!! (Сви умукну.) Хе, за вас је дурунга једини светац, свеца ли вам лоповског!!! (Скочи са стола и маршира ситним корацима.) За мнош!... (Сви се тискају иза њега.) Ја ћу вас!... А ко ће коме, кô свој своме!... Напред!... лева!... лева!... лева!... (Одлазе уз Распопову песму уз хармонијум.) Одосмо сад све улево!...” (Поповић 2001: 192–193). Ипак, Поповићев завршетак је сложенији него код Јонескове „Ћелаве певачице”. Док француски писац својим ритмом остварује на сцени осећај општег незнања у коме влада апсурд, Поповић кроз остварени ритам конституише слику морала друштвене групе која је на сцени, а у којој су такође безизлазност и апсурд веома присутни.

И у драмама „Лекција”, „Столице”, „Љубинко и Десанка” и „Чарапа од сто петљи” писци посредством убрзавања дијалога или специфичним понављањима остварују ритам драмског дела, односно остварују ритам самога драмског језика. Понављања путем којих се у неким драмама обликује ритам служе писцима и као одређени тип антиципације, какав је случај у Јонесковој драми „Лекција” где је реч *бол* која се ритмично понавља антиципација трагичног краја Ученице, коју ће на крају драмске радње Професор силовати и убити.

Нарочиту особеност драмског језика код Јонеска и Поповића представља начин на који се конституише драмски дијалог. Драмски дијалог онеобичава се на два начина. Најпре, посредством драмског поступка који се среће и код других драмских писаца, којима је традиционална драматургија ближа, а то је укрштањем различитих монолога у дијалог. Ситуације у којима оно што јунаци говоре и начин на који говоре одаје утисак да свако изговара

свој монолог, који је једноставно сложен у привидни дијалог, нису ретке. То значи да између ликова на сцени нема стварне интеракције, него је дат привид да се дијалог остварује између два лика („Ђелава певачица” и „Лекција”, односно „Љубинко и Десанка” и „Чарапа од сто петљи”), или између више ликова („Ђелава певачица”, „Чарапа од сто петљи” и „Сабља димискија”).⁴ Други вид онеобичавања дијалога, који је заиста важна карактеристика писца о којима је реч остварује се кроз измештање уобичајених функција референцијалним, фатичким и конативним репликама⁵. Овај драмски поступак је веома сложен и њиме се често сугеришу стварни односи међу ликовима, као и тип драмског света у Јонесковим и Поповићевим драмама.

Како функционишу ова два типа онеобичавања драмског језика, може се најлакше уочити у иницијалним драмским ситуацијама драма „Ђелава певачица” и „Љубинко и Десанка”. У Јонесковој „Ђелавој певачици” иницијална драмска ситуација је једно уобичајено вече мужа и жене, господина и госпође Смит, а реплике које они измеђују најпре стварају дијалошку ситуацију, у којој је видно како је заправо реч о два монолога у којима је доминантно одсуство интеракције међу ликовима. Потом дијалог постаје чвршћи, али се функција реплика измеђује на тај начин да дијалог карактерише одсуство информација, што је битно на пољу карактеризације јунака. На самом почетку ситуациони апсурд је огољен јер се госпођа Смит обраћа свом мужу који је и сам био присутан вечери о којој она говори. „Гђа Смит: Гле девет часова. Вечерали смо чорбу, рибу, кромпир са сланином, енглеску салату. Деца су пила енглеску воду. Добро смо вечерали вечерас зато што станујемо у околини Лондона и што се зовемо Смит” (Јонеско 1997: 81). Међутим, овде прерастање референцијалне реплике у фатичку има особено значење. Овим поступком Јонеско на сцени приказује одсуство стварне комуникације између чланова типичне грађанске породице.

У иницијалној ситуацији Поповићеве драме „Љубинко и Десанка” такође се може уочити стопљеност референцијалне и фатичке реплике. Њихове функције не само да се преплићу, него у неким тренуцима фатичка, али и референцијална функција бивају доведене до апсурда. „Извините, госпођице, знате ли ви неког доброг сајцију овде у близини? Ви мислите да се ја зафркавам? (*Приђе јој ближе и ставља јој џепни сат на уво. Она се тргне и одмакне главу.*) Слободно, слободно... (*Поново јој стави сат на уво.*) Стао, је л’ да?... А које је доба? / Десанка: Четири и фртаљ. / Љубинко: Тако рано, а већ се разданило?! / Десанка: Па ово је подне, забога није јутро! / Љубинко: Како сам се, за толико пребацио?! Онда могу и да поседим... Ако ме ви примате у друштво? [...] Да ја вама нисам на сметњи?” (Поповић 2001: 18).

⁴ „Столице” имају специфичну дијалошку ситуацију која је знатно обележена тиме што у дијалогу постоје ликови о којима се говори са подразумеваним њиховим присуством на сцени, а они заправо не постоје.

⁵ Доминантна улога фатичких реплика је преношење информације. Конативним репликама се од саговорника очекује вербална или стварна акција, а фатичке реплике имају функцију започињања и одржавања дијалога, оне не преносе информације, али су стилски врло маркиране (в. Катанић-Бакаршић 2013: 73–82).

Значајно је за разумевање драмскога текста и код Јонеска и код Поповића имати у виду да поједине фатичке реплике преносе реципијенту значајну информацију везану за карактер драмских јунака. Најпре управо посредством овог типа реплика обликује се драмски свет који за подтекст има конкретну друштвену групу, што и није необично с обзиром на карактер фатичких реплика. Међутим, код писаца о којима је овде реч фатичке реплике могу пренети и важне информације за драмску радњу, као што је случај у Поповићевој драми, где се управо на основу овог типа реплика уочава Љубинкова конкретна заинтересованост за Десанку. Током даље драмске радње исти тип реплика разоткриће да и Десанка има сасвим конкретне намере када је реч о Љубинку, као и да њено невешто скривање тих намера није случајно, него представља пажљиво осмишљену стратегију завођења Љубинка.

Исту технику измештања функција реплика уочавамо и у Јонесковим драмама „Лекција” и „Столице”, односно код Поповића у драмама „Сабља димискија” и „Чарапа од сто петљи”. Посебно је занимљив начин на који Јонеско користи конативне реплике у драми „Столице”. Употреба ових реплика, с једне стране, доводи до крајњег апсура драмски дијалог, а с друге стране, конативне реплике осликавају психичко стање драмских ликова. Наиме, реч је о два начина онеобичавања конативне функције дијалога, односно о стављању конативних реплика у контекст који сасвим излази из логичке употребе оваквих реплика. Један од начина измештења употребе илуструје ситуација с почетка драмске радње: „Старац: Попиј свој чај, Семирамидо! / (*Разуме се нема чаја*) / Старица: Хајде изигравај месец фебруар” (Јонеско 1997: 202). Такође, и сви они примери употребе конативних реплика код којих заправо потпуно изостаје одговор на реплику у драми „Столице” представљају померање употребе конативних реплика ка крајњем апсурду. Таква су и обраћања невидљивим гостима типа *изволите ући, изволите, седите* итд, на које је немогуће добити одговор.

Међутим, у драми „Столице” Јонеско се на још један начин игра овим типом репликама, односно конативном функцијом дијалога: „Старица (*Госпођи*): Ви нисте као данашња младеж! / Старац (*с муком се сагиње да подигне невидљиви предмет, који је невидљива дама испустила*): пустите, не узнемиравајте се... ја ћу га дићи... о, били сте бржи од мене... (Јонеско 1997: 207). Наиме, оваквом употребом конативних реплика у драми „Столице” обликује се специфична група драмских јунака. Ови јунаци необични су по томе што се стварају само у оквирима дијалога Старца и Старице и који једино у драмском дијалогу и постоје. Њихов статус као *dramatis personae* веома је комплексан. Остаје отворено питање постоје ли они као *dramatis personae* или не. Овде није реч о ликовима који ван сцене, на пример, утичу на драмску радњу, где је то питање теорија драме јасно разрешила (в. Пфистер 1998: 245–246), него управо о ликовима који немају никакав утицај на драмску радњу, који не постоје за реципијента, али који постоје за Старца и Старицу и који се, што је веома значајно за њихов статус, налазе у попису ликова, где су наведени као „и много других лица”. Они се не представљају на сцени реципијенту те по томе нису *dramatis personae*, али за Старца и Старицу они постоје и на

сцени, потом на основу конативних реплика, видимо да ови ликови утичу на кретање Старца и Старице, што отвара питање њиховог места у односу на ону скупину ликова који су недвосмислено *dramatis personae*. Игра коју Јонеско ствара увођењем невидљивих ликова, њихово позиционирање у драмском делу остварено посредством конативних и референцијалних реплика значајно је померање како у оквиру језика драмскога дела, тако и у оквиру драмских јунака.

За разумевање драмске форме карактеристичне за Јонеска и Поповића, значајно је и то што у драмама, које су предмет наше анализе, изостаје драмски заплет, а драмски догађај, ако га има, он је веома специфичне природе. Таква је финална ситуација самоубиство Старца и Старице из драме „Столице”, која има нешто од природе драмскога догађаја јер зауставља драмску радњу, односно прекида је у потпуности. Она такође прекида и постојање како драмских јунака Старца и Старице, тако и свих оних ликова који су конституисани једино дијалогом између ова два јунака. Самоубиство у драми „Столице” има и нешто од природе драмске ситуације и нешто од природе драмскога догађаја. С друге стране, у драми „Лекција” силовање и убиство ученице драмска је ситуација после које се не мења ништа у току драмске радње. У структуру драмскога текста постављена је на специфичан начин и долази на место кулминације радње. Таква је и појава венчања у Поповићевој драми „Сабља димискија”. Венчање, које такође долази када је ритам радње већ веома убрзан и када је безразложна свађа на врхунцу, не значи ништа за драмску радњу. Дакле, питање драмског догађаја код Јонеска и Поповића наводи на закључак да се код ових писаца ретко може говорити о драмском догађају, јер су ретке ситуације на које се може указати као на оне које мењају ток драмске радње.

У делима Ежена Јонеска и Александра Поповића могуће је такође говорити о кружној и линеарној драмској радњи. Такав је случај са Јонесковом драмом „Ђелава певачица”, која се завршава како је и почела, само се драмски пар мења: „Г. и гђа. Мартин седе као Смитови на почетку комада. Комад као да опет започиње са Мартиновима, који говоре тачно исте реплике као Смитови у првој сцени, док завеса полако пада” (Јонеско 1997: 100). Код Поповића уочавамо сличну појаву у драми „Љубинко и Десанка”, с тим што је на почетку драме Љубинко тај који долази, а на крају Десанка одлази. Код других драмских текстова, који су предмет наше анализе, финална ситуација није ни на који начин понављање иницијалне, те се не може говорити о кружној драмској радњи. Међутим, без обзира на то да ли је радња кружна или линеарна, и Јонескови и Поповићеви комади приказују кретање од појединачног ка општем, у ком се радња креће ка општем бесмислу. Анализирајући Јонескове драме, Жакар закључује да „[...] јонесковски комад обично започиње неком аномалијом а завршава се најпотпунијом фантастиком, отуд *развој* од појединачног смисла ка општем бесмислу, био он привидан или стваран” (Жакар 1981: 478). Исто се може рећи и за Поповићева драмска дела, што је нарочито уочљиво код драма „Чарапа од сто петљи” и „Сабља димискија”. Кретање од појединачног ка општем, односно, приказивање кроз

индивидуално онога што је опште, а што је често обојено апсурдом, значајна је заједничка карактеристика француског и српског писца.

У оквиру драмске форме ових писаца може се говорити и о специфичној употреби драмског времена. Драмско време је увек у функцији апсурда, без обзира на то да ли је тај апсурд видан на први поглед, као у Јонесковој драми „Ђелава певачица” или не. У драми „Ђелава певачица” сусрећемо се са потпуно необичним показатељем времена: „Ватрогасац: А овај сат? / Г. Смит: Не ради добро. Воли да је у опозицији. Увек показује супртно од времена које треба” (Јонеско 1997: 95); „Сат откуцава седам пута. Тишина. Сат откуцава три пута. Тишина. Сат не откуцава ниједанпут” (Јонеско 1997: 95). Такође у дијалогу јунака, само време је релативизирано до крајњег апсурда: „Г. Смит: Умро је пре две године. Сећаш се да смо били на погребу пре годину и по. [...] Има већ три године од како се говорило о његовој смрти” (Јонеско 1997: 82). Код Поповића игра временом је нешто суптилнија у драми „Љубинко и Десанка”: „Љубинко: А које ли је доба? / Десанка: Четири и фртал. / Љубинко: Тако рано, а већ се разданило?! / Десанка: Па ово је подне, забога, није јутро” (Поповић 2001: 18). У истом маниру одређено је и драмско време у драми „Сабља димскија”, где је у дидаскалији испод пописа ликова записано: „Догађа се у Србији, после једног од многих ратова” (Поповић 2001: 137). Код оба писца време је релативизовано до апсурда, с том разликом што се оно код Јонеска креће у оба смера, те је тиме акценат у потпуности стављен на бесмисао времена као категорије. Код Поповића, нарочито у драми „Сабља димскија”, време је безлично и његово евентуално протицање нема никаквог значаја.

С друге стране, простор је, увек конкретан и у својству карактеризације јунака, што је поступак какав познаје и класична драмска форма. Простор драме „Столице”, који је скучен простор, окружен водом, метафора је психичког стања Старца и Старице. Код Поповића, отворени, широки простор парка у драми „Љубинко и Десанка”, као и простор кафане у драми „Сабља димскија” део је конституисања драмског света. Драмски простор код Поповића сугерише маргиналност друштвене средине која се јавља у драмском тексту, указује на одсуство интимности и безличност карактеристичну за свет о коме је реч.

У овом тексту осветлили смо основне одлике драмске форме код Ежена Јонеска и Александра Поповића. Уз анализирани елементе који осветљавају драмску форму, било би значајно у оквиру ове теме истражити и осветлити концепцију и начин карактеризације лика у делима Ежена Јонеска и Александра Поповића. Поред тога остаје отворено и питање варијације на драмску форму коју су ови писци створили у својој првој стваралачкој фази драмских текстова, а која се у њиховим каснијим радовима у неким сегментима мењала.

ИЗВОРИ

- Јонеско 1997: Е. Jonesko, *Pozorište*, Sabrana dela, Beograd: Paidea.
 Поповић 2001: А. Popović, *Drame*, Beograd: Verzalpres, Vojnoizdavački zavod.

ЛИТЕРАТУРА

- Дејвс 2015: Dž. M. Dejvs, Šta je farsa, u: *Teorija dramskih žanrova*, пр. S. Jovanov, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 322–338.
 Жакар 1981: Е. Жакар, Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет), у: *Модерна теорија драме*, пр. М. Миочиновић, Београд: Нолит, 400–411.
 Жакар 1997: Е. Žakar, U traganju za Joneskom, u: *Pozorište*, Sabrana dela, Beograd: Paidea, 7–34.
 Јонеско 1966: Е. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard.
 Катанић-Бакаршић 2013: М. Katanić-Bakaršić, *Stilistika dramskog diskursa*, Sarajevo: IKD „University press”.
 Миочиновић 1975: М. Миочиновић, Сценска игра Александра Поповића, у: *Есеји о драми*, Београд: Вук Караџић, 95–123.
 Миочиновић 1990: М. Miočinović, *Pozorište i giljotina*, Sarajevo: Svjetlost.
 Петковић 1998: Д. Петковић, Комедиографија Александра Поповића и француска драмска авангарда, Ниш: Филозофски факултет.
 Пфистер 1998: М. Pfister, *Drama: teorija i analiza*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.
 Себије 1910: Т. Sebilllet, *Art poetique françoys*, Paris: Société noevsille de librairie et d’éditoin.
 Ћирилов 1997: Ј. Ćirilov, Susret Beograda sa Joneskom, u: Е. Jonesko, *Pozorište*, Sabrana dela, Beograd: Paidea, 1233–1236.

Livija D. Ekmečić

THE INFLUENCE OF THE DRAMATIC FORM OF EUGÈNE IONESCO ON THE
 DRAMATIC FORM IN THE WORK OF ALEKSANDAR POPOVIĆ

Summary

The influence of the dramaturgy of Eugène Ionesco on the dramaturgy of Aleksandar Popović is very complex and multilayered. That is the reason why this study will focus on only one sphere of that influence, it being the dramatic form. In the first part of the research, the characteristics of Ionesco’s dramatic form will be indicated, while the second part of this paper will be devoted to those elements of the dramatic form in the work of Aleksandar Popović shaped under the influence of Ionesco’s dramaturgy. In that way, the intertextual relations of the Serbian and French writer will be illuminated within the framework of a specific dramatic element.

Бранко М. ВРАНЕШ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 1. 2021.
Прихваћен: 28. 4. 2021.

СТО ГОДИНА ТУМАЧЕЊА СУМАТРАИЗМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Суматраизам Милоша Црњанског представља један од најзаступљенијих „изама“ у српској књижевној критици. У нашем истраживању пружићемо преглед и спровести методолошку анализу приступа суматраизму у протеклом веку, од раних реакција пишчевих савременика до савремених тумача.

Кључне речи: Милош Црњански (1893–1977), *Маска* (1918), *Лирика Итаке* (1919), *Дневник о Чарнојевићу* (1921), „Суматра“ (1920), „Објашњење ‘Суматре’“ (1920), суматраизам, етеризам, модернизам, рецепција.

Прошло је сто година откако је Милош Црњански у часопису *Мисао* од 1. априла 1920. године објавио одломак из кратког романа *Дневник о Чарнојевићу* под називом „Сан (Одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма, која јунак романа пише из болнице.)“ (Црњански 1993: 83–98). Нешто касније, Црњански је у *Српском књижевном гласнику* од 15. октобра 1920. објавио чувену песму „Суматра“ (Црњански 1920а), песму „Стење“ (Црњански 1920б) и програмски текст „Објашњење ‘Суматре’“ (Црњански 1920в). Ова четири жанровски разнолика текста из 1920. године заједно прокламују начела суматраизма Милоша Црњанског, који проистиче из поетике етеризма наговештене у драми *Маска* из 1918. године (Црњански 1994а: 45–46), песми „Етеризам“ из збирке *Лирика Итаке* (Црњански 1994б: 70) и есеју о Андрићевој књизи *Ex Ponto* из 1919. године (Црњански 1999: 273–278). Поетика суматраизма у међувремену је постала предмет бројних полемика и један од најзаступљенијих „изама“ у српској књижевној критици. Наше истраживање сузићемо из тог разлога на рецепцију првих суматраистичких текстова Црњанског.¹ Аутор ових редова одлучио се да у најкраћим цртама обради три периода у рецепцији поети-

* brankovranes@gmail.com

¹ Рефлекси суматраистичке поетике разасути су по читавом пишчевом опусу, иако су с временом мењали своје значење. У пишчевим позним делима попут „Ламента над Београдом“ и

ке суматраизма – ране реакције савременика Милоша Црњанског, критику у време обновљеног занимања за дело нашег писца током шездесетих и седамдесетих година и савремене приступе суматраизму крајем 20. и почетком 21. века. Предложу периодизацију треба схватити условно, будући да се у српској књижевној критици није толико одвијао процес разграничавања, колико профилисања и рафинирања основних идеја у вези са постиком суматраизма.

Историја суматраизма нераскидиво је повезана са историјом тумачења песничког програма Црњанског од тренутка упоредног објављивања песме „Суматра” и „Објашњења ‘Суматре’”. Околности под којима је аутопоетички коментар на једну од најважнијих песама Црњанског настао данас су толико добро познате да више не разазнајемо њихову суштину, која се крије у специфичној дијалектици поезије и критике, књижевног и академског живота. Чланак Богдана Поповића „Књижевна и уметничка политика Гласникова”, који је објављен у *Српском књижевном гласнику* од 1. октобра 1920. године, садржи неколико духовитих и дирљивих параграфа на ту тему, од посебне важности за историчаре српске књижевности и српског друштва. Пошто је констатовао да „у књижевности и уметности имају два нараштаја, старији и млађи, који су престали разумети се” (Поповић 1920: 212), Поповић износи своје виђење растуће поларизације левице и деснице у српској књижевној јавности:

Левица је отишла тако далеко да писац ових врста – који је уображавао да има отворен дух за сваку новину, који је Верлена сматрао као знатног песника још пре тридесет година, који је волео Самена још док му песме нису биле штампане у збирци, који је – прескачући многе друге примере – доцније с озбиљним интересом разматрао дела кубиста и футуриста, и држао да у њима разуме оно што је у њима разумљиво – данас осећа да понекад не разуме производе наших најмлађих песника (Поповић 1920: 212).

У Поповићевом дискурсу до изражаја долази старинска академска куртоазија универзитетског професора, која никада не може и не треба бити саввим лишена сентименталности, нарочито када открива добру херменеутичку вољу и ради на превазилажењу ограничења сопственог укуса:

Треба ли он [писац ових врста] због тога одмах да осуди те производе? Је ли сигуран да није његова кривица што те производе није разумео, и њихову евентуалну лепоту осетио? Или је опрезније прво се обратити самим песницима и умолити их да нам кажу циљеве којима теже, и да нам даду објашњења за оно што сами не разумемо? (Поповић 1920: 212–213).

Поповић се, без обзира на привидну противречност између нескромности у процени својих књижевнокритичких заслуга и скромности у односу према сопственом предмету, одлучује за решење које ће ући у српску књижевну историју:

Доследно горе изложеним разматрањима и мислима исказаним у Прогласу Уредништва, писац се наравно решио за ово последње. Он се обратио песницима и критичарима младе школе. Г. Сива Миличића, као песника, замолио је за неку врсту малог „Мани-

феста”, Г. Т. Манојловића, као критичара Младих, за теоријско и историјско образложење нових циљева и метода, а Г. М. Црњанског за коментар једној његовој песми, *Суматра*, коју је овај љубазно дао уреднику као прилог, и која уреднику није била довољно јасна. (Поповић 1920: 213)

Рани песнички програм Црњанског изгледао би сасвим другачије да један од најугледнијих српских књижевних критичара, универзитетских професора и културних делатника није, на страницама сопственог часописа, у својеврсном манифесту институционалних и личних уредничких начела, признао да песничка остварења својих супарника – није разумео. Да овог признања није било, данас вероватно не бисмо имали „Објашњење ’Суматре’”, а свакако бисмо били ускраћени за један од најсветлијих тренутака у историји српске књижевности 20. века (Вранеш 2015: 153). Спремност искусног критичара да изађе у сусрет младим књижевницима могла би се релативизовати, али чак ни у том случају тумач не би смео смести с ума да управо заслугом Богдана Поповића има шта деконструисати.²

Допринос Богдана Поповића дефинисању и конституисању суматраизма у српској књижевној јавности постаје јаснији када се упореди са реакцијама савременика Милоша Црњанског на поетички програм *Дневника о Чарнојевићу*. „Анархистички” поглед на свет писца и приповедача *Дневника о Чарнојевићу* Бранко Лазаревић је у трећем одељку чланка „Предратна и поратна причања”, који је штампан у *Српском књижевном гласнику* од 16. априла 1922. године, упоредио са психологијом „Скита, Киргиза, Татара и осталих варвара” (Лазаревић 1993: 173). Писац *Дневника о Чарнојевићу* без икаквих обзира говори о „Фицијанцу у њему” (Лазаревић 1993: 172), иако су се чак и „Фицијанац и Бушман покрили неком кожом” (Лазаревић 1993: 173). Егзотични суматраистички острвски предели очито су надахнули ове циничне опаске, које против Лазаревићеве воље откривају културолошке оквире једне епохе и револуционарност космополитизма Милоша Црњанског. Суматраистичка свеповезаност света подразумевала је велике промене на плану књижевне технике и семантике, које данас углавном узимамо здраво за готово:

Много брже и луђе него на каквом патолошком и маниачком филмском платну, иду једно за другим или за другом: жене, железнице, болнице, шуме, јадранска, средоземна, океанска острва, Борео, Сиднеј, катарке, воде, биље, смрти, ратови, вешала, дим, пољупци... све се преобразило у једну огромну лудницу чији је под ова планета а кров ово небо, и све то игра неку сумануту игру којом неки свевишњи лудак управља без икаквих мисли (Лазаревић 1993: 172).

² Милан Алексић анализирао је пропусте у резонувању критичара попут Велибора Глигорића, Драгана Јеремића и Фрање Грчевића, који су са подозрењем гледали на Поповићев однос према младим писцима (Алексић 2014: 233–235). Комуникацију са Милошем Црњанским, Сибом Миличићем и Тодором Манојловићем Богдан Поповић приказује у светлу које младе модернисте и авангардисте наизглед пацификује, а фактички препоручује за сараднике једног стабилног књижевног часописа: „Ови Млади, у којима многи гледају разбарушене књижевне анархисте, иду у најљубазније луђе које сам у нас видео, и одазвали су се са савршеном љубазношћу мојој молби. Они су ми дали тражене прилоге, прилоге који су испали пуни духа, бујне живости, и занимљивих погледа” (Поповић 1920: 213).

Међуратни модернисти и авангардисти знатно су повољније реаговали на књижевне експерименте Црњанског из двадесетих година. Милан Деди-нац је у првом броју часописа *Путеви* јануара 1922. године хвалио космизам, интуитивно осећање свеповезаности и метафизичку потребу за даљинама приповедача *Дневника о Чарнојевићу*, иако није прецизно објаснио скривене механизме суматраистичке поезике:

Све ово јер је роман г. Црњанског лирски у свакој речи, и односу, и целини, јер је израз једне безграничне интуитивне емоције и чежње свеопште носталгичне ка универзуму, ка непознатом далеком, ка нечем од чега зависимо, нама незнатом још, па ипак „што моје здравље пије”. (...) Та динамична интуиција везује се и разноси после светом неком бескрајно моћном силом кроз нове просторе доводећи у везу, кроз даљине, непознате створе, и природу, и звезде (Дединац 1993: 167).

Растко Петровић је према *Дневнику о Чарнојевићу* гајио извесне резерве, које се могу наслутити између редова есеја о кратком роману Црњанског из серије „Светски рат у страниј и нашој књижевности”. Есеј је штампан у листу *Време* од 14. децембра 1930. године. Песник *Откровења* у време објављивања књиге Црњанског „ни[је] знао да ли је вол[и] или не” (Петровић 1993: 189), а десет година касније закључује: „Да је неким случајем *Дневник о Чарнојевићу* остао необјављен неколико година, из њега би се вероватно развило снажно дело” (Петровић 1993: 191). За то је, према Растковом мишљењу, углавном крива „блага мисаоност пишчева” (Петровић 1993: 191), коју би савремени критичар несумњиво довео у везу са „[и]деј[ом] ‘суматризма’” (Петровић 1993: 191). Растков поглед на суматраистичку поезику испуњен је амбивалентностима, које долазе до изражаја у тумачењу сна Петра Рајића:

Толико је уништен и оболео већ тај човек да један други, седећи крај њега, будећи га непрестано из сна, који је топлење у кошмар и у одмор истовремено, убеђује га у такав очајни, замишљени и немогући апсолут, грлећи његову полузаспалу и врелу главу. Ништа не објашњава тај моменат и ничему не води, а ипак је, и можда баш зато, најсублимније место у целој књизи. Један огромни идеализам, врховни и бесциљни, диже се тад из те страховито песимистичне књиге (Петровић 1993: 191).

Рана рецепција поезике суматраизма припремила је терен за синтетичке огледе у време обнављања интересовања за књижевно дело Милоша Црњанског током шездесетих и седамдесетих година прошлог века. У огледу „Обзори суматраизма”, који је објављен у оквиру зборника радова *Књижевно дело Милоша Црњанског* из 1972. године, Мате Лончар дао је преглед основних својстава суматраистичке поезике. Са њима кореспондирају наслови потпоглавља Лончаревог огледа, као што су „Темељна визија”, „Антитеза”, „Универзална прожетост”, „Романтични стил”, „Интуитивни сраз”, „Корелације”, „Озарење”, „Експресија складности”, „Козмички узлет изнад збиље”, „Магија љубави”, „Метафорични низови”, „Поетске равни”, „Склад опрека у метафори”, „Тензија симбола” (Лончар 1972: 102–117). Обавештени читалац лако ће у овом низу „значајки пјесничког ‘сустава’ суматраизма” (Лончар 1972: 103), које нису увек морале бити разматране у оквиру посебних категорија, препознати терминологију савремених тумача ране поезике Црњанског. Суматраистичка визија свеопште повезаности песника „ослобађа (...)

немоћи и трагике људскога живота у хаосу свијета” (Лончар 1972: 103), она је „антитеза тмури и сумору јаве”, својеврсна „илузиј[а] Спаса” (Лончар 1972: 104), „израз поетског озарења” (Лончар 1972: 106), „завјет смисла животног опстанка” (Лончар 1972: 106), „чежња за далеким просторима склада, иреалног мира и безграничне утјехе” (Лончар 1972: 109), „метафизички закон корелације која нагиње трансценденцији” (Лончар 1972: 114). Лончарева анализа могла би се критиковати зато што недовољно прецизно објашњава унутрашњу повезаност основних одлика суматраизма, то јест логику суматраистичког система мишљења, али у том погледу Лончар није био, нити је до данас остао усамљен.³

Један од главних доприноса Џацићеве монографије *Простори среће у делу Милоша Црњанског* из 1976. године састоји се у богатству асоцијација које у овом критичару побуђују утопијски суматраистички предели. У питању су, према Џацићевом мишљењу, „посебно обликовани простори са различитим географским ознакама, али са јединственом менталном стварношћу уграђеном у поредак слика имагинације” (Џацић 1976: 11). Џацић је истовремено сузио тумачење суматраистичких топоса на идеалне просторе који постоје искључиво унутар човекове маште и драстично проширио хоризонт разумевања суматраистичке поезике у оквирима далекоисточне, античке, средњовековне, ренесансне и модерне културне традиције. Само у првом одељку „*Terra borealis*”, који заузима укупно седам страница Џацићеве монографије, ређају се имена Марсела Пруста, Мишела де Монтења, Пола Елијара, Артура Рембоа, Алберта Ајнштајна, Бертранда Расела, Блеза Паскала, Андре Бретона, Аристотела, Сенеке, Гастона Башлара, Јоакима Флоре, Томаза Кампанеле, Дантеа, Луке Кранаха, Питера Бројгела Старијег, Ернста Блоха, Рембранта, Ван Ајка, Леонарда да Винчија, Гетеа (Џацић 1976: 11–17). Пролиферација књижевноисторијских, културних и теоријских референци у Џацићевој монографији проистиче из жеље критичара да каже све, мада је у том процесу лако изгубити из вида једно, можда и најзначајније, својство суматраистичке поезике. Из узаврелог мноштва Џацићевих асоцијација помаљају се обриси онтологије суматраизма, која почива на рембоовској претпоставци да је прави живот негде „другде” (Џацић 1976: 14, 79).

Посебно важну, премда релативно уску, област рецепције суматраизма у другој половини 20. века чине истраживања онтолошке и метафизичке димензије раног стваралаштва Милоша Црњанског. Радомир Константиновић је у студији о Црњанском, која је првобитно штампана у седмој свесци *Трећег програма* за 1970. годину и потом прештампана у првом тому *Бића и језика* 1983. године, дошао до темељних увида у онтологију суматраизма.

³ У критици се поезика суматраизма најчешће поистовећује с концептом свеопште повезаности, која има атараксично дејство (Мишић 1956: 168; Ристић 1966: 166–168; Милошевић 1966: 22–23; Лончар 1972: 103–118; Џацић 1976: 49–52; Велмар-Јанковић 1978: XXVIII; Јоковић 1995: 39; Глушчевић 1996: 28; Петров 1997: 93; Петровић 2008: 174; Раичевић 2010а: 135, 142; Неђић 2011: 250; Ковач 2012: 150; Стојановић Пантовић 2013: 61; Кошничар 2013: 113; Татаренко 2014: 296; Раичевић 2014: 311; Стојановић Пантовић 2014: 324; Лазић 2015: 279). Разлози из којих идеја свеопште повезаности суматраисти пружа утеху углавном се подразумевају или доводе у везу са излечењем „од болести отуђене егзистенције” (Џацић 1976: 76).

Константиновићево тумачење заснива се на хегелијанском схватању духа и хајдегеријанском поимању бивствовања, без обзира на идеолошку позадину и дискурзивну дифузност студије о Црњанском из 1970. године:

Трансцендентализам Црњанског, заснован на начелу разарања као једином начелу стварања, и посредством смрти свега датог а на путу ка идеалном, као апсолутном, јесте техника самога овога не-света у коме биће једино кроз туђост, и једино кроз овакво разарање, путем ка не-бићу, може себе да тражи, понављајући тако, својим душевним ставом, сами „став“ овога туђег света, и начело сопствене туђости усвајајући као своје сопствено, и врховно, начело, то биће које у растварању света, његове материје, његових облика, проналази једно ново стварање, оно стварање слободе (од материје, од облика), или оно стварање бескраја, коме се овај песник ту негде, у рововима, на фронту, у тој основној својој литерарној школи, био посветио (Константиновић 1983: 353–354).

Константиновић проглашава „новоромантичарски“ дух раног стваралаштва Црњанског за дух негације стварности, који у хегелијанском маниру напоследку „негира и самог себе“ (Константиновић 1983: 402). Потрага младог писца за недосежним суматраистичким даљинама подразумева „свест о комичности те пустоловине“ (Константиновић 1983: 403), па је тако „*апсолутни идеализам анархизма (...)* осуђен на гротескност“ (Константиновић 1983: 383). Онтологија суматраизма истовремено се може довести у везу са основним претпоставкама Хајдегерове онтологије, која почива на тумачењу заборава битка (Хајдегер 1985: 1), разлике између бивствовања и бивствујућег, то јест идентификације битка и ништења (Хајдегер 2003: 96–112), инверзије категорија блиског и далеког (Хајдегер 1982: 104, 119). Константиновић у студији о Црњанском на сличан начин говори о „туђост[и]“ бића у модерном свету (Константиновић 1983: 353), откривању бића „посредством смрти свега датог“ (Константиновић 1983: 353), изједначава биће са „не-бићем“ (Константиновић 1983: 353) и проналажењем „бескраја (...) ту негде“ (Константиновић 1983: 354).⁴ Могли бисмо једино поставити питање да ли Константиновић тумачи суматраизам Милоша Црњанског у истој оној мери у којој истражује крајње последице сопствене методологије тумачења.

Главна предност и главни недостатак интерпретације метафизичког вида стваралаштва Милоша Црњанског из пера Николе Милошевића у односу на Константиновићево истраживање онтологије суматраизма састоји се у прегледности и проверивости изнетих закључака. Милошевић у својој

⁴ Последњу ставку паралеле са Хајдегером детаљније смо објаснили у докторској дисертацији: „Константиновић имплицира да свакодневицом Црњанског влада нека врста хајдегеријанског заборава битка, која се испољава у отуђености, јези или страху од самих основа постојања: «Страх` да се призна` љубав за *далека острва*, за врхове Урала, за изабарање Суматре усред света, јесте страх да се призна љубав бића за биће, *страх бића од бића* које, туђе себи у свету, јесте овај не-свет, та *далека острва*.» ([Константиновић] 1983: 364). Хајдегер у више наврата истиче како је модерном човеку заокупљеном техником појам битка постао *далек*. Искусити чудо постојања у основи значи препознати ову *даљину* у наизглед блиским стварима или, Хајдегеровим речима из есеја *Ствар (Das Ding)*, схватити да «[б]лизина чува даљину» ([Хајдегер] 1982: 119). У опусу Црњанског то се, према Константиновићу, чини «посредством (...) *празнине* коју открива *даљина у блиском*, и која води *далеком* као једино свом, и *једино блиском*» ([Константиновић] 1983: 359 – курзив је наш) (Вранеш 2017: 85). Списак јединица из парентеза у оквиру цитата може се пронаћи у приложеној литератури.

интерпретацији суматраизма премешта тежиште са фундаменталног онтолошког питања о *смислу* битка на аксиолошко питање о *смислености* бивствовања. Праве сразмере поменуте промене истраживачког фокуса јасно се могу сагледати на примеру Милошевићевог тумачења *Дневника о Чарнојевићу* из 1970. године (Милошевић 1970), премда још у предговору *Сеобама* из 1966. године Милошевић описује „аксиолошки, универзални став према свету” јунака Милоша Црњанског (Милошевић 1966: 30). Од прве до последње реченице кратког романа Црњанског нижу се, према Милошевићевом мишљењу, универзални искази, који одреда указују на „бесмисленост постојања” (Милошевић 1970: 94). Иморалистички ставови приповедача *Дневника о Чарнојевићу* представљају један вид овог „аксиолошког песимизма” (Милошевић 1970: 66), док искази о пролазности времена сачињавају незнатно другачију врсту „аксиолошког резимеа” (Милошевић 1970: 92). У том контексту „пантеистичка’ утеха протумачена је делимично као средство неуспеле одбране од једног горког сазнања, а делимично, опет, као специфичан вид резигнације” (Милошевић 1970: 78).

Аксиолошки приступ проблему егзистенције представља основ готово свих савремених тумачења суматраизма, која се од Милошевићевог разликују по томе што углавном не проблематизују могућност „пантеистичке утехе” у раним делима Црњанског (Глушчевић 1996: 27; Петковић 1996: 130–131; Петровић 2008: 174; Лазић 2015: 265). Чак и они критичари који су отворено полемисали са Николом Милошевићем, прихватили су аксиолошко тумачење суматраистичког одговора на безвредност и бесмисленост бивствовања. Суматраизам за Петковића, као и за Милошевића, представља својеврстан „вредносни став” (Петковић 1996: 131). Премда у првој реченици *Дневника о Чарнојевићу* „негативно вреднује живот” (Петковић 1996: 130), Петар Рајић посредством свог суматраистичког двојника „дослућује нови смисао људског постојања” (Петковић 1996: 130–131). Удвајање приповедача кратког романа Црњанског проистиче из двоструке, условно речено феноменалне и ноуменалне, структуре суматраистичког погледа на свет (Петковић 1996: 128). Питање двојништва положено је на овај начин у средиште Петковићеве студије, и то не само зато што представља један од најстаријих проблема у тумачењу поетике суматраизма (Дединац 1993: 167; Џацић 1976: 62–83). Исто питање довело је до Петковићевог, макар и привидног, разлаза са Милошевићевим тумачењем кратког романа Црњанског:

Када озбиљни стручњаци за књижевност редовно греше у тако простој ствари као што је име главног јунака романа, онда нам та грешка понешто може казати не само о њима него и о роману. Неки тумачи првог романа Милоша Црњанског, *Дневника о Чарнојевићу*, главног јунака упорно називају Чарнојевићем. Он има, као што је познато, улогу приповедача (...) Али се не зове Чарнојевић, него – као што нам је једном то и изричито речено – Петар Рајић (Петковић 1996: 123).

Из фусноте сазнајемо да се полемички интонирана запажања с почетка Петковићевог огледа „Сан Вука Исаковича: о песничкој структури *Сеоба*” превасходно односе на Николу Милошевића, који је прешао преко бројних „наговештај[а] да Чарнојевић није засебно лице, него Рајићев двојник” (Пет-

ковић 1996: 124). Петковићева исправка „превида” Николе Милошевића, која се састоји у суштинском изједначавању и номиналном раздвајању Рајићевог и Чарнојевићевог лика, одавно чини опште знање готово сваког студента и тумача српске књижевности. Утолико је теже поново се вратити изворном тексту *Дневника о Чарнојевићу* и признати да смо „у тако простој ствари као што је име главног јунака романа” (Петковић 1996: 123) готово сви погрешили.

Тумачење имена приповедача кратког романа Црњанског и суматраисте из сна Петра Рајића заснива се на одломку из писма које главни јунак упућује неименованом адресату из краковске болнице:

Па ипак, драги мој, како беше страшно оно што причаше о својој мајци. Она је једнако прала и рибала под. Дед, отац, браћа, сви су били пијани; било је страшно слушати како једино та жена у породици ради, риба под и спасава их, и буди их мамурне пред зору. Она је плаћала дугове, она га је школовала, отац му беше писар. Кад причаше о њеној коси седој, мени се учини да сновиам, толико је личила на моју мајку. Ах, никад не могу да заборавим ту жену. Она није била никад заљубљена, њу никад нико није миловао, тукли су је, мамили је, пијани и обесни, и она је једнако рибала под. Његов отац беше весео човек, као и мој.

– Драги мој, јесте ли слушали за мога оца? ... питајте за његово име по манастирима сремским, свуд га знају, питајте само за дрвара Егона Чарнојевића, за оног што је и зими и лети носио бели шешир. Он је ретко долазио кући, продавао је коње у Влашкој, и говорио је да тамо жене имају нарочити „вкус”. Он је ретко био код куће, волео је туђину као и ја (Црњански 1996: 158–159).

Горана Раичевић истакла је у *Коментарима Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског* из 2010. године читав низ противречности које уобичајено тумачење наведеног одломка повлачи. У поменутом одломку, према Петковићевом мишљењу, Рајићев суматраистички двојник „изјављује да му се отац зове Егон Чарнојевић” (Петковић 1996: 124).⁵ У првом пасусу читалац, насупрот томе, сазнаје да је отац суматраисте из Рајићевог сна био „писар” (Црњански 1996: 158), а у другом да је Егон Чарнојевић „продавао (...) коње у Влашкој” (Црњански 1996: 159). У питању су два човека са различитим занимањима, те стога Егон Чарнојевић ипак не може бити отац безименог суматраисте (Раичевић 2010а: 124). Реченицу „Драги мој, јесте ли слушали за мога оца?” (Црњански 1996: 159) из другог пасуса могао је изговорити само приповедач романа Петар Рајић, који се истом апострофом служи у читавом писму (Раичевић 2010а: 124). Горана Раичевић одатле с правом закључује да „[г]лавни јунак, наратор, јесте и Чарнојевић и Рајић, док је Далматинац-суматраиста остао безимен” (Раичевић 2010а: 125).⁶ Властита именица „Чарнојевић” означава „можда надимак Егонов, или име по оцу, онако како се очество чува у руским именима, али и симбол који га чини припадником пречанских Срба” (Раичевић 2010а: 125).

⁵ Дединач такође помиње „причања сина Егона Чарнојевића”, који је заправо „Раићев double, човек његових узбурканих мисли, визионаран и безгранично осећајан свечовечански, етеричан и носталгичан” (Дединач 1993: 167).

⁶ *Дневник о Чарнојевићу* носио је у раним фазама израде називе *Живот комедијаша Чарнојевића* и *Младост ученог господина Чарнојевића* (Тешић 1993: 114), који из другог угла потврђују тезу да се Чарнојевићево име из коначног наслова романа суштински тиче Петра Рајића.

Све запаженију улогу у савременим тумачењима раног песничког програма Црњанског играју позната питања односа суматраизма према културној и књижевној традицији. Далекоисточна традиција при томе представља вероватно најчвршћи ослонац при тумачењу суматраистичке поезије, то јест начина на који се механизам деловања суматраистичке утехе одвија на „хоризонталној” и „вертикалној” равни ране поетике Црњанског.⁷ Тумачење „нихилистичког односа песника према властитој егзистенцији” и „негативистичке утехе” (Раичевић 2005: 96), које се суштински подудара са интерпретацијом *Дневника о Чарнојевићу* из пера Николе Милошевића,⁸ Раичевић надограђује референцама на елементе будистичке традиције у суматраистичком песничком програму:

Тако се замена људског живота животом несвесне природе, која је кулминирала у нирванистичком очишћењу „Суматре” – чије спокојство проистиче из спознаје о невидљивим везама између људске егзистенције и природних феномена – може тумачити као израз једног будистичког, у суштини антирелигиозног става. Зато „Суматра” јесте израз нирванистичке мирноће која почива на поништавању субјекта, односно његове телесне, земаљске егзистенције, и израз његовог поистовећења са светом, утапања у тај свет, а не епифанијско прочишћење, утеха божанског објављења, веровање у нешто ван коначности смрти (Раичевић 2005: 95).

Подједнако важно тумачење књижевноисторијског и културноисторијског „порекла” суматраизма, које има највише значаја за разумевање суматраистичке прозе, тиче се целоживотне фасцинације Милоша Црњанског фигуром Дон Кихота. Готово читав век након полемичке опаске Велибора Глигорића да се писац *Дневника о Чарнојевићу* заједно са другим модерним писцима у својим делима „донкихотише” (Глигорић 1993: 139), Предраг Петровић повукао је паралелу између Рајићеве и Дон Кихотове „опсесиј[е] за читањем романа” (Петровић 2008: 181). Петровић стога поставља питање: „Ако су витешки романи били медијатори жеље Алонса Кихана да постане витез-луталица Дон Кихот, да ли је литература посредовала и Рајићеву визију имагинарног двојника и утопију суматраистичког мира и утехе?” (Петровић 2008: 183–184). Петровићева паралела успоставља се преваходно на нивоу структуре романа, премда обухвата поређење између лика безименог суматраисте и фигуре Дон Кихота из истоимене опере Жила Маснеа (Црњан-

⁷ Зоран Глушчевић у слици света Црњанског разликује „магијско-утопијску хоризонталу”, то јест идеју свеопште повезаности која појединца штити од изолованости, и „звездано-стеричну вертикалу”, то јест стремљење ка метафизичким висинама које битисању дају смисао (Глушчевић 1996: 27–28).

⁸ Раичевић у студији „Суматраизам – у трагању за земаљском срећом” из 2014. године успоставља дистинкцију између „физичког” и „метафизичког” концепта суматраизма (Раичевић 2014: 311), која се не би могла дословце применити на студије Николе Милошевића из шездесетих и седамдесетих година. „Филозофску димензију” дела Црњанског, коју је накнадно преименовао у „метафизички вид” стваралаштва великог писца, Милошевић у то доба изједначава са универзалним аксиолошким исказима о (без)вредности човековог постојања на овом свету (Милошевић 1966; Милошевић 1970; Милошевић 1978). Тек у студији „Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Црњанског” из 1996. године Милошевића ће интересовати „трансценденција као жудња не као реализација” (Милошевић 1996: 109).

ски 1996: 165; Петровић 2008: 182).⁹ Ми смо са своје стране настојали да одговоримо на питање *зашто* се безимени суматраиста и приповедач кратког романа Црњанског пореде са Дон Кихотом (Вранеш 2021: 37–75). Потрага приповедача *Дневника о Чарнојевићу* за „правим” животом, који се крије у недосежним даљинама, суштински представља донкихотски пројекат.¹⁰ Сличност између поетике суматраизма и донкихотског погледа на свет проистиче из дуготрајног интересовања Милоша Црњанског за традицију западноевропског витештва. У сржи суматраизма крије се донкихотска реакција на витешке идеале етериста из есеја Милоша Црњанског о Андрићевој књизи *Ex Ponto*, који су песничким саборцима из читавог света били „обвезани, као крстоноше [крсташи] Христовом гробу, преко гора и мора, ма да га никад не сагледаше” (Црњански 1999: 274).

Нешто од анахроне вере у комуникацију са писцима и критичарима из различитих епоха управљало је нашим напорима да оцртамо главне линије тумачења једне од најзапаженијих поетика на овим просторима у протеклом веку. Ма колико такви напори у крајњем исходу били узалудни, а они који их на себе преузму препуштени на милост и немилост донкихотске судбине, неопходност повремених „пресека стања” унутар хуманистичких дисциплина је очигледна. Такви пресеци служе систематизовању знања и неговању културе дијалога, која подразумева отвореност према критици сопствених и туђих становишта. Они никада не могу пружити потпуну слику историје и методологије разумевања проблема, која се након сто година тумачења суматраизма тешко може представити чак и у облику каталога.¹¹

⁹ Алузије на Дон Кихота у кратком роману Црњанског представљају за Петровића „поетичке фигуре које упућују на разноврсна удвајања, претапања фикционалног и стварносног, те, коначно, наглашавају позицију читања и имагинације као могућег изласка или уточишта од историје” (Петровић 2016: 90–91).

¹⁰ Дон Кихот у Масневој опери, штавише, поклања Санчу Панси „острво Снова” (Каин 1911: 78 – прев. Б. В.) У оригиналу: „l’île des Rêves”.

¹¹ Упоредити рекапитулацију основних смерова тумачења суматраизма из наше докторске дисертације: „Критичари су у суматраистичким пишчевим ставовима и делима препознали књижевне одјеке Бодлера ([Ристић] 1966: 166; [Лончар] 1972: 101, 107; Петковић 1996: 126–127; Раичевић 2013: 127–128; Раичевић 2014: 312), Флобера (Јовић 1996: 83–85; Томић 2004; Петровић 2008: 168–170; [Елез] 2014), Казанове (Раичевић 2010а: 76–78), Достојевског (Петровић 2008: 184–185), Хесеа (Стојановић Пантовић 2011: 103–108), Шелија (Угреновић 2013: 46), Унамунa (Лазих 2015: 279–287), Тракла (Јовић 1996: 81–82), Џојса (Ђурић 2014: 195), Сиба Миличића (Петковић 2010: 125–126), затим филозофске идеје Лао Цеа (Џаџић 1976: 35; [Константиновић] 1983: 360, 391; Јамасаки 2014), Платона (Угреновић 2013: 26–31), Шелинга (Ковач 2012: 160–161), Шопенхауера (Раичевић 2014: 313), Ничеа (Петров 1997: 125–126; Раичевић 2014: 316–318; Гвозден 2014: 128–129), Бергсона ([Лончар] 1972: 97; Стојановић Пантовић 2014: 325; Лазих 2015: 271), Јунга (Милошевић 1996: 109–110; Раичевић 2010а: 142; Стојановић Пантовић 2014: 325), Берђајева и Соловјова (Угреновић 2013: 32–63). Уочене су сличности суматраизма са мисаоним системима попут будизма (Џаџић 1976: 32–42; Раичевић 2005: 92, 95; Раичевић 2014: 313, 315; Јамасаки 2014; Лазих 2015), мистицизма (Шмитран 1996: 208), пантеизма (Батушић 1993: 183; Милошевић 1970: 75, 78; Стојановић Пантовић 2014: 330), езотерије (Глушчевић 1996: 24), античке филозофије (Угреновић 2013: 26–31; Раичевић 2014: 311–312), неоплатонизма (Угреновић 2013), руске религиозне филозофије (Угреновић 2013: 32–63), религиозног атеизма (Милошевић 1996: 109–110; Петров 1997: 68–69; Јерков 2010: 284–285; Гвозден 2014), ниҳилизма (Лазаревић 1993: 173, 176–177; Илић 1993: 187; Игњатовић 1972: 84; Џаџић 1976: 69–70, 75–80; [Константиновић] 1983: 350, 356, 358; Милошевић 1970: 75–78; Раичевић 2005: 96; Раичевић 2014: 311–320), психоанализе (Раичевић 2010б: 72, 78–82) или

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић 2014: М. Аврамовић, Две Суматре: Милош Црњански и Небојша Васовић, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Матица српска, 452–465.
- Алексић 2014: М. Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Батушић 1993: С. Батушић, Два човјека, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу: роман*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција „Драганић”, 181–184.
- Брајовић 2005: Т. Брајовић, Иронијски песник Милош Црњански, у: Т. Брајовић, *Облици модернизма*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 83–92.
- Велмар-Јанковић 1978: С. Велмар-Јанковић, Песник тренутка који нестаје, у: М. Црњански, *Сабране песме*, Приредила Светлана Велмар-Јанковић, Београд: СКЗ, V–XXXV.
- Владушић 2011: S. Vladušić, *Crnjanski, megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.
- Вранеш 2015: Б. Вранеш, Скерлићева критика модернизма и менталитет (српске) књижевне критике, у: М. Вуксановић (ур.), *Јован Скерлић данас*, Београд: САНУ, 145–156.
- Вранеш 2017: Б. Вранеш, Крај модерног: витешки идеал у обликовању савременог српског и светског романа, Докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду.

социјализма (Игњатовић 1972: 90; Глушчевић 1996: 26–27). Суматраизам се доводио у везу са романтичарском (Батушић 1993: 183; [Лончар] 1972: 104; [Константиновић] 1983; Угреновић 2013: 47), симболистичком (Грчевић 1985: 527–528; Вучковић 2011: 157; Стојановић Пантовић 2011: 98), футуристичком ([Лончар] 1972: 96; Лазић 2015: 267), надреалистичком ([Лончар] 1972: 101; Лазић 2015: 265–266), експресионистичком ([Лончар] 1972: 95–98; Петковић 1996: 127–128; Јовић 1996: 80; Стојановић Пантовић 2011: 98, 104; Вучковић 2011: 155–170) или авангардном поетиком (Петровић 2008: 174–196), па и са српским песничтвом деведесетих година (Стојановић-Пантовић 1998; Аврамовић 2014: 456–465). Очигледно широког песничког и мисаоног међународног замаха, песничко ‘учење’ Црњанског ухватило се, према суду критичара, у коштац са проблемима рата (Игњатовић 1972: 83; Цацић 1976: 43–51, 62–65, 80–81; [Константиновић] 1983: 351, 354–355; Милосављевић 1996: 203; Брајовић 2005: 83–84; Микић 2005: 112; Петровић 2008: 179; Петровић 2016: 84), урбаности ([Владушић] 2011: 63; Стојановић Пантовић 2013: 61–62, 65; Стојановић Пантовић 2014: 328), утопије (Цацић 1976), мита (Радин 1996), палингенезије (Шмитран 1996), (ал)хемије (Раичевић 2014: 314), интертекстуалности (Петровић 2008: 183–184; Татаренко 2014: 300), политике (Игњатовић 1972: 82; Гвозден 2014: 130), еротике ([Јерков] 2010: 278; Раичевић 2010б: 72–82; Угреновић 2013; Раичевић 2013: 133–135; Стојановић Пантовић 2014), ироније (Игњатовић 1972: 83; [Константиновић] 1983: 383–407; Милошевић 1970: 71–73, 86–95; Брајовић 2005: 83–92), аутофикције ([Елез] 2014; Лазић 2015: 275), идентитета (Петковић 1996: 123–125; Петковић 2010; Петровић 2008: 174–179, 184; Раичевић 2010а: 124–125; Стојановић Пантовић 2011: 108; Ковач 2012: 160–161, 175, 182; Лазић 2015: 275–279), рода (Стојановић Пантовић 2011: 102–103, 106), нације (Ковач 2012: 169). Суматраизам је, према мишљењу тумача, био у дослуху са појединим претпоставкама Ајнштајнове теорије релативитета, попут постојања мноштва паралелних светова у зависности од тачке посматрања (Петковић 1996: 110–112), па чак и предвидео поједине аспекте теорије хаоса, попут ‘ефекта лептира’ (Кошничар 2013: 112–115)” (Вранеш 2017: 45–47). Списак јединица из парентеза у оквиру цитата може се пронаћи у приложеној литератури.

- Вранеш 2021: В. Vraneš, *The Knights of Modernism: The Chivalric Ideal in the World Novel of the Twentieth Century*, Berlin; Heidelberg: J. B. Metzler.
- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде: експресионизам*, Београд: Службени гласник.
- Гвозден 2014: В. Гвозден, Религија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Матица српска, 122–133.
- Глушчевић 1996: З. Глушчевић, Магијско-утопијска хоризонтала и звезда-но-етерична вертикала у новој слици цвета Милоша Црњанског, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 21–33.
- Грчевић 1985: Ф. Грчевић, Обликовања симболистичке прозе, у: П. Палавистра (ур.), *Српски симболизам: типолошка проучавања*, Београд: САНУ, 509–532.
- Ђурић 2014: М. Ђурић, Фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Матица српска, 189–203.
- Елез 2014: V. Elez, Le journal et son double: *Novembre* de Gustave Flaubert et *Le Journal de Tcharnoïevitch* de Miloš Tsernianski, у: А. Marčetić, I. Grell, D. Dušanić (прir.), *Penser l'autofiction: perspectives comparatistes = Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*, Beograd: Filološki fakultet, 113–121.
- Игњатовић 1972: Д. С. Игњатовић, *Дневник о Чарнојевићу* или нихилизам као упозорење, у: П. Палавистра, С. Радуловић (ур.), *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Институт за књижевност и уметност; БИГЗ, 75–92.
- Илић 1993: А. Илић, Суматраизам Милоша Црњанског, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу: роман*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција „Драганић”, 185–188.
- Јамасаки 2014: К. Јамасаки, Лао Це и поезија Милоша Црњанског, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 514–528.
- Јерков 2010: А. Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: de/konstitucija*, Beograd, Požarevac: Institut za književnost i umetnost; Centar za kulturu.
- Јовић 1996: Б. Јовић, Поетика Милоша Црњанског – два страна утицаја, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 77–87.
- Јоковић 1995: М. Јоковић, Лирска дистанца као израз носталгије за апсолутом, Београд: *Научни састанак слависта у Вукове дане 23/1*, 29–40.

- Каин 1911: Н. Cain, *Don Quixote: Heroic Comedy in Five Acts*, English Version by Claude Aveling, Composed by J. Massenet, New York, Paris: G. Schirmer, Heugel et Cie.
- Ковач 2012: З. Ковач, *Поетика Милоша Црњанског*, Београд: Службени гласник.
- Константиновић 1983: R. Konstantinović, Miloš Crnjanski, u: R. Konstantinović, *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka: 1*, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska, 349–407.
- Кошничар 2013: С. Кошничар, Поетика Милоша Црњанског, интертекстуална цитатност и ефекат лептира, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 42/2, 109–124.
- Лазаревић 1993: Б. Лазаревић, Предратна и поратна причања (3), у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу: роман*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција „Драганић”, 171–177.
- Лазих 2015: Ј. Лазих, Сан Петра Рајића у *Дневнику о Чарнојевићу* као авангардни манифест суматраизма, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић, П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности, 261–291.
- Лончар 1972: М. Lončar, *Obzori sumatraizma*, П. Палавистра, С. Радуловић (ур.), *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Институт за књижевност и уметност, БИГЗ, 93–118.
- Микић 2005: Р. Микић, Прича, сан и манифест. Један поглед на *Дневник о Чарнојевићу*, у: М. Ломпар (прир.), *Књига о Црњанском*, Београд: СКЗ, 98–129.
- Милосављевић 1996: П. Милосављевић, Дискурс романа *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 199–206.
- Милошевић 1966: N. Milošević, *Filozofska dimenzija književnih dela Miloša Crnjanskog (predgovor)*, u: M. Crnjanski, *Seobe: I, Sabrana dela Miloša Crnjanskog*, Knjiga prva, Beograd, Novi Sad, Zagreb, Sarajevo: Prosveta, Matica srpska, Mladost, Svjetlost, 9–107.
- Милошевић 1970: Н. Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ.
- Милошевић 1978: N. Milošević, *Metafizički vid stvaralaštva Miloša Crnjanskog, u: Zidanica na pesku: književnost i metafizika: Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović*, Beograd: Slovo ljubve, 7–58.
- Милошевић 1996: Н. Милошевић, Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Црњанског, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 107–113.
- Мишић 1956: З. Мишић (прир.), *Антологија српске поезије*, Нови Сад: Матица српска.
- Недић 2011: М. Недић, *Стилска преплитања: студије и огледи о српској прози друге половине XIX и прве половине XX века*, Београд: Службени гласник.

- Петковић 1996: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ.
- Петковић 2010: Н. Петковић, Је ли стварно постојао Чарнојевић?, у: Н. Петковић, *На извору живе воде: из оставштине*, Изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике, 123–126.
- Петров 1997: А. Петров, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд: Signature.
- Петровић 2008: П. Петровић, Где су гробови старих романа? *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, у: П. Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 159–196.
- Петровић 2016: П. Петровић, *Лирика Итаке: између одисејевског и донкихотовског гласа*, у: П. Петровић, *Између музике и смрти: огледи о модерничкој поезији*, Београд: Службени гласник, 79–93.
- Петровић 1993: Р. Петровић, Милош Црњански: Дневник о Чарнојевићу, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу: роман*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција „Драганић”, 189–192.
- Поповић 1920: Б. Поповић, Књижевна и уметничка политика „Гласникова”, Београд: *Српски књижевни гласник: нова серија* 1/3 (1. октобар), 210–213. https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/Srpski_knjizevni_glasnik 23.11.2020.
- Радин 1996: А. Радин, Суматраистичка и митска слика света: на примеру *Сеоба* Милоша Црњанског, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 181–188.
- Раичевић 2005: Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Раичевић 2010а: Г. Раичевић, *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига.
- Раичевић 2010б: Г. Раичевић, *Кротитељи судбине: о Црњанском и Андрићу*, Београд: Алтера.
- Раичевић 2013: Г. С. Раичевић, *Лирика Итаке* између бодлеризма и авангарде, Београд: *Научни састанак слависта у Вукове дане* 42/2/1, 125–136.
- Раичевић 2014: Г. Раичевић, Суматраизам – у трагању за земаљском срећом, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Матица српска, 310–322.
- Ристић 1966: М. Ristić, *Seobe. Miloš Crnjanski: Seobe, roman*. Beograd, 1929. Izdavačka knjižara Gece Kona, u: М. Ristić, *Prisustva: Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Antun Branko Šimić, Paul Eluard*, Beograd: Nolit, 161–168.
- Стојановић-Пантовић 1998: Б. Стојановић-Пантовић, *Наслеђе суматраизма: поетичке фигуре у српском песништву деведесетих*, Београд: Рад.

- Стојановић Пантовић 2011: Б. Стојановић Пантовић, Идентитет и суматраизам: једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*, у: Б. Стојановић Пантовић, *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига, 98–108.
- Стојановић Пантовић 2013: Б. Стојановић Пантовић, Призматичност појма суматраизам: експресионистичка варијанта Милоша Црњанског, Нови Сад: *Летопис Матице српске* XLIV/115, 61–70.
- Стојановић Пантовић 2014: Б. Стојановић Пантовић, Топос еротике и суматраистички принцип одуховљења у *Лирици Итаке* Милоша Црњанског, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Матица српска, 323–331.
- Татаренко 2014: А. Татаренко, Поезија као исповест нове вере: о суматраизму Милоша Црњанског, у: Д. Хамовић (ур.), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Матица српска, 292–309.
- Тешић 1993: Г. Тешић, Белешке уз *Дневник о Чарнојевићу*, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу: роман*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција „Драганић”, 211–212.
- Томић 2004: Ј. Томић, *Новембар* Гистава Флобера и *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског – једна могућа паралела, Београд: *Научни састанак слависта у Вукове дане* 33/2, 401–405.
- Угреновић 2013: А. Угреновић, (Нео)платонистичка концепција љубави у делима Милоша Црњанског (*Лирика Итаке*, *Приче о мушком*, *Дневник о Чарнојевићу*, *Љубав у Тоскани*, *Сеобе*, *Друга књига Сеоба*), Велика Плана: *Наш траг: часопис за књижевност, уметност и културу* XX/3–4 (децембар), 26–65.
- Хајдегер 1982: М. Heidegger, *Mišljenje i pevanje*, Izabrao i preveo Vožidar Zec, Београд: Nolit.
- Хајдегер 1985: М. Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Preveo Hrvoje Šarinić, Zagreb: Naprijed.
- Хајдегер 2003: М. Хајдегер, *Путни знакови*, Превео Божидар Зец, Београд: Плато.
- Црњански 1920а: М. Црњански, Суматра, Београд: *Српски књижевни гласник: нова серија* I/4 (15. октобар), 262. https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/Srpski_knjizevni_glasnik 23.11.2020.
- Црњански 1920б: М. Црњански, Стење, Београд: *Српски књижевни гласник: нова серија* I/4 (15. октобар), 263. https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/Srpski_knjizevni_glasnik 23.11.2020.
- Црњански 1920в: М. Црњански, Објашњење „Суматре”, Београд: *Српски књижевни гласник: нова серија* I/4 (15. октобар), 265–270. https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/Srpski_knjizevni_glasnik 23.11.2020.
- Црњански 1993: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу: роман*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција „Драганић”.

- Црњански 1994а: М. Црњански, *Маска [1918&1923]*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Предговор Милорад Павић, Београд: Агенција „Драганић”.
- Црњански 1994б: М. Црњански, *Лирика Итаке*, Приредио и коментаре написао Гојко Тешић, Београд: Агенција „Драганић”.
- Црњански 1996: М. Црњански, *Приповедна проза. Приче о мушком. Приповетке. Дневник о Чарнојевићу*, Приредио Новица Петковић, Дела Милоша Црњанског, Том други, Књиге 5–7, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, L'Age d'Homme.
- Црњански 1999: М. Црњански, *Есеји и чланци I: књижевност, уметност*, Приредио Ж. Стојковић, Дела Милоша Црњанског, Том десети, Књига 21, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом, L'Age d'Homme.
- Џацић 1976: П. Џацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд: Нолит.
- Шмитран 1996: С. Шмитран, *Дневник о Чарнојевићу: роман о палингенезији света*, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 207–216.

Branko M. Vraneš

ONE HUNDRED YEARS OF INTERPRETING MILOŠ CRNJANSKI'S SUMATRAISM

Summary

One hundred years have passed since Miloš Crnjanski published an excerpt from his short novel *The Diary of Čarnojević [Дневник о Чарнојевићу]* in the periodical *Misao* from 1 April 1920, titled “Dream (An Excerpt from the Novel: of Čarnojević’s family, of war, of loves, and of Sumatra. Letters written by the novel’s protagonist from the hospital.)” [Сан (Одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма, која јунак романа пише из болнице.)]. Shortly afterwards, Crnjanski published his famous poem “Sumatra” [“Суматра”], his poem “Rocks” [“Стење”] and his manifest “The Explanation of ‘Sumatra’” [“Објашњење ‘Суматре’”] in the periodical *Srpski književni glasnik* from 15 October 1920. These four generically diverse texts together proclaim the credo of Miloš Crnjanski’s Sumatraism, which represents a variation of the poetics of Etherism introduced in his play *The Mask [Maska]* from 1918, his poem “Etherism” [“Етеризам”] from *The Lyrics of Ithaca [Лирика Итаке]* and his essay on Ivo Andrić’s book *Ex Ponto* from 1919. The poetics of Sumatraism henceforth found itself in the center of numerous polemics, becoming one of the most studied “isms” in Serbian literary criticism. In this paper, an overview and a methodological analyses of various approaches to Sumatraism in the previous century is presented, from the early reactions of the author’s contemporaries to contemporary commentators.

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ*
Институт за српску културу
Приштина – Лепосавић

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 9. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ПСИХОЛОШКИ ПРИСТУПИ ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА

Осветљавајући фројдовска, јунговска, лакановска, те антрополошка и егзистенцијално-психолошка/феноменолошка тумачења прозе Иве Андрића, указали смо на централне оријентације психолошких приступа делу нашег нобеловца, на њихове резултате и слабости. Психолошки приступ књижевности посматра се овде као један од релевантних интердисциплинарних метода, наспрот његовом учесталом поистовећивању са редукционистичким психоаналитичким тумачењем и предубеђењу да се тако утемељене анализе односе искључиво на садржај дела. Психолошки приступ Андрићевој прози ослоњен на конкретне психолошке теорије, утврдили смо, дао је уз не тако бројна редукционистичка читања, која књижевним делом илуструју психолошке теорије, и неке од најрелевантнијих резултата. Текст доноси критичко читање тих интерпретација и указује на могуће подручје будућих истраживања, пре свега уз помоћ најмање коришћене, али потенцијално плодноне Селф психологије Хајнца Кохута.

Кључне речи: Иво Андрић, психолошки приступ, психоанализа, архетипови, Фројд, Јунг, снови, Лакан, Селф психологија.

Под психолошким приступом књижевном делу подразумевамо интердисциплинарно тумачење које се у осветљавању књижевног дела користи конкретним сазнањима психолошке науке и ослања на психолошке теорије, фокусирајући се на психологију ликова и њихове мотивације. Без разумевања међусобних односа карактера у делу не можемо разумети ни структуру у случајевима у којима је „структурални распоред (...) резултат саодноса психичких комплекса” јунака (Кордић 1975: 94). Па ипак је још актуелно потцењивање психолошких приступа, услед њиховог поистовећивања са ортодоксним психоаналитичким читањем¹, те предубеђења да се тако утемељене анализе односе искључиво на садржај дела. Полазишта, резултате и слабости

* ahjasmina@yahoo.com

¹ Иако су се све психолошке школе које надаље помињемо развиле из психоанализе, па се о њима често говори као о различитим фазама њеног развоја, овде ћемо – немајући простор за елаборацију тог и у психологији нерешеног питања – под психоаналитичким приступом подразумевати само ортодоксну, Фројдову анализу. Сва феминистичка, па чак и постколонијална

психолошких приступа прози Иве Андрића, те указивање на могући простор будућих истраживања, осветлићемо кроз неколико карактеристичних примера, колико нам дозвољава крајње сужен простор за ову опсежну и комплексну тему.

Књижево дело у коме је присутно такво богатство људских судбина и изразитих јунака, какво је Андрићево (већ велики број његових наслова ставља централни карактер у први план), није могло искључити њихову психолошку анализу ни у класичним књижевнотеоријским и естетичким приступима. Међутим, психолошки приступ Андрићевој прози ослоњен на конкретне психолошке теорије, који је био далеко ређи, дао је уз не тако бројна редукционистичка читања, која изневеравају књижевно дело, и неке од најрелевантнијих резултата.

Никола Милошевић, „један од зачетника новије српске психолошке критике”, Андрићевом делу приступа имајући на уму неколико универзалних „антрополошких закона” (в. Палавестра 2007: 75), попут отуђења и аутодеструкције, а заправо психолошки приступ продубљује егзистенцијалистичко-филозофским и клони се једностране оријентације на несвесно, што је једна од основних заблуда редукционистичке психолошке критике. Критика усмерена на несвесно може доспети до релевантних и проверљивих резултата само анализом ониричког света јунака и испитивањем несвесних мотивација о којима књижевни текст пружа податке, тј. које се могу прозрети иза конкретних понашања, исказа и односа протагониста. Улазећи у психолошки простор ликова Н. Милошевић се држи граница света постављеног делом и стога и доспева до књижевно релевантних, синтетичких увида у Андрићеву антропологију, истичући пишчеву „способност за откривање унутрашње логике људских поступака” (1964: 132), те „дубоку и префињену логику психолошке мотивације” (1996: 178). Међутим, чак и овај тумач залази у простор биографског тумачења, тврдећи да су психолошки механизми одбране мотивисали извесне Андрићеве књижевне изборе (Милошевић 1978: 159), те разумевајући пишчев критички однос према биографском методу као последицу и функцију „механизма одбране” (1978: 154).

Пре изузетак него правило у приступу Андрићевој прози представља психоаналитичко читање *Аниких времена* из пера Радомана Кордића и Војина Матића, чему ћемо посветити већу пажњу како бисмо илустровали подређивање књижевнотеоријског приступа априорно постављеном психоаналитичком тумачењу, те на конкретним примерима показали могуће путеве потпуније анализе.

Кордић, питајући се „зашто Андрић уопште казује причу о попу Вујадину пре историје Аниких времена?” (1975: 102) уочава да је структура приповетке одређена психолошком повезаношћу јунака, јер део о судбини попа Вујадина представља „противтежу архетипској реалности Аникиног доба” (1975: 95). Мада доспева до значајних увида – пре свега у анализи Михаило-

и имаголошка читања на трагу су психолошких приступа, као и сва промишљања Другости и идентитета, али би таква разматрања увелико превазишла оквире овог текста.

вог односа према Аники и Крстиници, а јунак их поистовећује кроз „пројекцију зле, фалусне мајке” (Кордић 1975: 115) – слабости његове интерпретације почивају на психоаналитичком бекграунду, видљивом у пројављивању усвојених, априорних концепата, какав је мотив инцеста, који је у тумачењу слабо одржив, а који ће доминирати, показаћемо, и Кордићевим тумачењем *Жене на камену*. Фокусирајући се на мотив инцеста, уместо на активирање архетипа Велике мајке, тумач Михаилово искуство мотивише само индивидуално несвесним и тиме практично сужава семантику Андрићеве приповетке.

Разлоге Вујадиновог понашања, који „нису једнозначни и једносмерни” (Кордић 1975: 95) тумач поједностављује примењујући Фројдову технику тумачења снова на сцену у којој Вујадин воајерски посматра понашање мушкараца и жена на заравни. Закључујући да „цела слика има симболичку вредност, а сваки од њених елемената је, као у сну, симбол за себе” (1975: 99), Кордић се држи Фројдовога тумачења снова, које је пречесто симболе сводило на знакове. Стога, уместо тумачења скривених значења, критичар прибегава преименовању: зараван представља кревет, број три (број окупљених мушкараца), као и пушка и нож, јесу „симболи мушкости”, а заправо су тек произвољни означитељи. Да се Кордић одлучио за Јунгово тумачење снова, на овом би месту применио метод амплификације (проширивање посматране слике аналогним садржајма из митова, бајки и легенди), а то би га морало одвести од сцене коју посматра поп Вујадин кроз прозор – реч је о жетви, која има обредни карактер – ка миту, што Кордић увиђа и сам („Треба рећи да сејање и сабирање жетве имају сексуализовано архетипско значење”² – 1975: 100), али се ипак брзо окреће психоаналитичким мотивима кастрације и инцеста. Да је Вујадин усамљеник, удовац који поступно копни, а његова мушкост природно опада, знамо из онога што је о јунаку казао приповедача – с друге стране, о његовим конфликтним жељама говори његово понашање. Оно што је потребно објаснити, посредством психолошког знања, то је настанак психозе, мотивација његових присилних несвесних садржаја. Вујадинов „страх од женског” је очевидан, а то што га Кордић тумачи искључиво као кастрациони страх Фројдово је наслеђе, односно поједностављена слика сложене игре привлачности и међусобне одбојности полова. „Страх од женског” је архетипски мотив, и захтевао би тумачење у контексту архетипова Јунговог колективног, па и Сондијевог фамилијарно несвесног (поп Мелентије, Јакша и Вујадин узорци су фамилијарног низа). Већ тврдња да пушка симболизује мушкост подсећа на оно психоаналитичко тумачење Камијевог *Страница*, по коме је пуцањ на плажи симболичка ејакулација (Брок 1993: 93).

Примена Фројдове технике снова на сцену коју на заравни посматра Вујадин води Кордића прекомпликованом и неконзистентном тумачењу, те комбинаторици бројчаних низова (у поигравању са симболиком броја три), из којег ништа не следи од значаја за причу, а чини се да аутор одустаје од

² Сексуалност је повезана са обредима сејања жита и жетвом у бројним митовима, а симболика земље која се сеје и земље која даје плод у тесној је вези са природним циклусима женског оплођења и рађања.

најдубљег смисла коме га воде властите речи јер већ има припремљену, априорну, фројдовску тезу (када се у хришћанској култури помене „један који је тројица”, па још када се то учини у вези са свештениковом психозом – „Вујадин је три мушкарца” – онда би ту било простора за тумачење осећања јунакове омнипотентности, на пример). Уосталом, „употреба психоаналитичког жаргона и Фројдове листе симбола која стоји у прилогу његовог *Тумачења снова* из 1914. основни су разлози који су утицали на лошу репутацију психоаналитичких читања књижевности” (Холанд 1990: 35).

Да Аника има вредност архетипа, и то да оживљава архетип Еве (што је, према Јунгу, један од четири архетипа женског), те да у њу касабалије „пројцирају своје забрањене жеље” (1975: 106), као и читање драме *Аникиних времена* у (фројдовском) контексту сукоба природе и културе, све су то вредни доприноси Кордићевог психолошког читања. Међутим, архетип је по својој природи амбивалентан и то је његово суштинско својство, тако да је пре типична но ексклузивна Аникина двозначност, а ипак, њену актуелну ситуацију Кордић тумачи у контексту „разрешења примарног конфликта” (1975: 111), те пренебрегава чињеницу да је њен преображај наступио нагло и да је њено самоуништење и самоповређивање повезано са Михаиловим одбијањем, на шта упућују и Н. Милошевић и Д. Стојановић.

Указујући на квалитет касабалијске „нормалности” коју поремећује Аника, Д. Стојановић у свом егзистенцијалистичко-феноменолошком читању *Аникиних времена* рехабилитује Аникину изузетност и неизбежну психолошку одређеност том изузетношћу: „После неуспеха да с Михаилом оствари љубав, остаје она у власти нарцистичке опседнутости собом, која се даље продубљује” (Стојановић 2003б: 131). Повезаност приче о попу Вујадину и Аники, Стојановић налази у феномену мржње, штавише, паралелизам који налази са „Тијанином узбуном” води га закључку да су, са становишта феноменологије мржње сва времена Аникина времена. Н. Милошевић још конкретније констатује да поп Вујадин представља „крајњи, патолошки заправо шизофрени случај (...) унутрашњег расцепа” (1964: 141). Чињеница је да Вујадин доспева до психозе, као што је чињеница да у жене пројектује властита осећања мржње, а видећи у њима прогонитеље (иако он за њима јури), овај јунак је параноичар, као и Мустафа Маџар, и припада оном типу Андрићевих поремећених јунака, у чијем би тумачењу сигурно велики допринос дала најмање коришћена, а по нашем мишљењу потенцијално најплоднија у тумачењу књижевности тзв. Селф психологија Хајнца Кохута (в. Ахметагић 2011, 2012).

Психоаналитичар и ерудита Војин Матић у тексту „Искусство прасцене код Андрића” даје једно у великој мери арбитрарно тумачење, стављајући у сам наслов психоаналитички термин: „Слика коју је описао Андрић, у психоанализи је позната као присуствовање такозваној прасцени, сексуалном односу између родитеља у првих годину-две дана живота” (1983: 228). Промишљајући лик попа Вујадина, Матић на питање како је писац могао „корак по корак, реконструисати развој лудила свога јунака (...) тако да нас убеди да човек заиста може тако полудети” (1983: 227), одговара биографском претпоставком: наш је писац, наслућује Матић, „у младости проживео

таква стања” (1983: 228). Не налазећи да између првог дела о томе како је полудео поп Вујадин и другог дела приповетке о Аникином лудовању, њеном завођењу и потчињавању мушкараца, постоји дубља веза – сматрајући да их је Андрић тек „овлашно и неразумљиво повезао споредном личношћу деде” (1983: 229), Матић закључује да је прича о Аники илустрација оправданости страхова попа Вујадина, будући да Андрић „није успео да себи одговори на питање шта се десило његовом главном јунаку” (1983: 229). Из Матићевог тумачења следи да је сам Андрић, изношењем Аникине историје, потврдио најдубље Вујадинове страхове, показујући колико жена изванредне лепоте може бити опасна. То би онда значило, ако следимо такво тумачење, да се сам Андрић оглашава у оном исказу свог јунака да у свакој жени постоји ђаво кога треба убити радом или рађањем, чиме се превиђа и семантика приповетке и Андрићева поетика и улога лепоте у њој.

Полазећи од тога да су сви јунаци *Аникиних времена* трауматизовани, Б. Катушић у свом лакановском читању („Аника и велики Други”) помно кроз текст приповетке истражује све сигнале који указују на „расцјеп између онога што се говори и онога што се исказује” (2017: 348), утврђујући константну и на свим нивоима постојећу удвојеност протагониста, њихову подељеност у идентитетском и културолошком смислу, те прелази на наратолошку анализу, показујући колико је важно да питање које се поставља пред књижевноуметничким делом извире из њега самог.

Када је реч о психоаналитичком читању *Жене на камену* Кордићев промашај је потпун онолико колико је потпуна његова верност Фројду. У тексту „Либидинозна структура језика (*Жена на камену* Иве Андрића)” аутор се обраћа психоаналитичкој теорији за разумевање и оних мотива које би спонтано и без вишка психоанализе највероватније протумачио исправно. Уместо упитаности над тим шта значи један еротски догађај између петнаестогодишње девојке и педесетогодишњег јуродивог Матије, догађај који се сав заснива на игри гледања и завођења, па још шта тај догађај значи за Марту која га се сећа у часу када се приближава Матијиним годинама и опседнута је знацима старења – Кордић полази од питања шта значи целокупан Мартин живот с обзиром на инцестуозни карактер догађаја, који му се чини неупитан.

Тумачећи еротско искуство са Матијом у контексту Мартине фиксације на оца, као инцестуозни избор љубавног објекта, Кордић у целини пренебрегава јунакињин доживљај. Тако превиђа да је Андрић психолошки мотивисао чињеницу да се једна професионално остварена, али емотивно усамљена жена, управо на мору суочава са сећањем на тренутак у коме је открила моћ своје лепоте, себе као жену. Ако еротско задовољство које почива на ауто-еротском уживању значи „само обнављање једног ранијег догађаја” (1975: 217), онда је оно темељно потцењено, јер је час у коме девојчица спознаје снагу и моћ властитог пола и лепоте право мало откровење. Значај еротског искуства којег се сећа Марта у зрелим годинама прецизно одређује Д. Стојановић: „Она је у његовим очима ту ватру видела и упила је за сва времена, као сопствени еманирани садржај, који јој је он, доживљен, вратио. У њему, видела је она најлепшу себе” (2003а: 74).

Матија као „померени циљ жеље” (1975: 218), Марта као лик са Електричним комплексом, те поклањање нове, беле мужевљеве кошуље за Матинију сахрану као поклањање своје женскости, невиности (и то на темељу њене белине, која је, према Фројду, симбол жене), све је то доследно изневеравање животног контекста јунакиње. Полазаћи од погрешног аксиома, тумач каузално увезује све мотиве њеног живота и фалсификује Андрићеву причу, говорећи о ономе што је у њој одсутно (нпр. удубљује се у то какав је био Мартин „прави човек”).

Мартино размишљање о старењу у Кордићевој интерпретацији постаје само супститут за нерешени несвесни конфликт са којим она не жели да се суочи, као да старење за лепотицу, оперску диву, није релевантан проблем у култури већ тада опседнутој телом. Све то открива границу психолошке критике, која би у овом случају требало да објасни зашто је старење тако велики проблем за Марту, а не да порицањем тог проблема измени и саму тему приче. Хомоеротизам Кордић опажа и код Вујадина, као и код Марте, иако за то приче не нуде аргументе, а јунакињину анксиозност назива параноидним стањем (1975: 322), што је омашка на коју га наводи снажан фокус на психоаналитичке конструкте.

Попут Фројда, који је испричао причу сваке жене (завист због пениса, фиксација на оца, ривализовање са мајком), и Кордић индивидуализовану јунакињу раствара у општости. Ако тумачење идентичног сна мора да се разликује у зависности од личности сневача и његовог животног контекста, на шта је упозорио Јунг, и тумачење епизоде које се сећа јунакиња битно зависи од њене личности и актуелне животне ситуације. Намеће се закључак да је први услов психолошког приступа књижевности емпатија, која је кључни значај и добила са развојем Селф психологије и дефинисана је као „покушај особе да доживи унутрашњи живот друге док симултано задржава став објективног посматрача” (Кохут 2013: 175). Без емпатијског проосећања које подразумева разумевање јунакове ситуације и из његове личне перспективе (а што актуализује категорије доживљаја и уживљавања у процесу рецепције дела), психолошки приступ потврђује психолошке теорије на штету књижевности.

Колико је тачније запажање да истакнута улога оца у Мартином животу значи пре свега усвајање мушке визуре и система вредности, те погледа на свет и себе из мушке перспективе. Мада наслов текста „Опсесија телом као последица прихватања мушке визуре жене: Андрићева *Жена на камену*” упућује на феминистичко читање Андрића, интерпретација Д. Поповић Срдановић је психолошки конзистентна и чврсто се држи текста, те је у том смислу *mindful close reading*, за шта се пледира у новијим промишљањима односа књижевности и психологије (в. Бојд 2014).

Психолошки приступи који се ослањају на Јунга донели су неке од најзначајних увида у Андрићево дело. Јелена, *жена које нема*, протумачена је у контексту Јунгових архетипова, као архетип Аниме, што је радикалан искорак у односу на интерпретације које су у тој непостојећој, а жељеној и свеприсутној жени виделе „флуидну утвару” (Ређеп, према Башић 2011: 17), фантазијско биће, духа као у „готским причама о духовима и аветињским

привиђењима” (Палавестра 1981: 121). Не само да Јелену Анте Башић разумева као Аниму, односно унутрашњу жену пишчеве психе, него *Ex ponto* и *Немире* сматра круцијалним делима за постављање тезе о Андрићу као писцу чије је дело могуће ишчитавати у кључу Јунгове аналитичке психологије (2011: 7), а „Кулу” узима за пример приповетке „која говори о иницијацији и сусрету са несвесним” (2011: 99), али то опсежније не елаборира. Потрагу за Јеленом можемо „проматрати и као потрагу митске и психичке нарави: с једне стране, у питању је митски образац који пратимо још од Одисејева напуштања Итаке, у потрази за самоостварењем, а с друге – (...) потрага појединца за властитом другом несвјесном и потиснутом половицом” (Башић 2011: 13). Анима је архетип одговоран за уметничку страну личности, о чему је писао и Иван Настовић (2012), утврђујући да Јелена представља Андрићеву „унутрашњу идеалну слику женског бића (...) енергетско језгро његовог стваралаштва” (2012: 231), јер је Анима, према Јунгу и „архетип живота и креације”, односно феномен живота у психи мушкарца” (2012: 242).

Дубинско психолошко читање Андрићеве *Госпођице* даје Петер Тирген, тврдећи да роман доноси „сажет *психолошки портрет* јунакиње као појединца” (1996: 287). Посебно је значајно његово пионирско тумачење јунакињиног сна у коме се јавља побуна „против ланаца очевог завештања” (1996: 303), са очигледним ослањањем на Јунгово тумачење снова. Тумач указује на одбрамбене механизме који владају психом Рајке Радаковић и открива схему Електриног комплекса који управља њеним односом са оцем (1996: 292). Мада знаке маскулинизације ове јунакиње ишчитава у кључу њене психичке крутости (1996: 302), Тирген дословно тумачи сва испољавања овог лика у складу са постављеном схемом тумачења, те тако и упадљиве знаке параноидности – Госпођица је мономанијакалан карактер, а мономанија је „општи термин за оно што данас зовемо параноја или делузиони поремећај” (Тротер 2001: 18) – ишчитава у контексту њене „несвесне заштите девичанства”, односно „опседнутост силовањем” (1996: 297). И Фелисити Рослин (1983) указује на инцестуозну природу односа Рајке Радаковић са оцем, мада потпуније психолошко знање и обраћање архетиповима пре говори о инцестуозној психолошкој констелацији а не конкретном односу као инцестуозном.

Лакановски приступ *Госпођици* донеће танано нијансирање између конкретног оца и Оца као фигуре културе, те тако имплицитно већ садржи критички став према покушајима да се јунакињин однос са оцем објасни мотивом инцестуозности. Посредством Лакана, психолошки свет јунакиње биће сагледан у својој двострукости: Рајка Радаковић, „ратница против Закона Оца, покорава се фантазму властитог Оца и његовог закона” (Јовановић 2017: 216). Андрићевим јунакињама је уопште посвећено доста критичке пажње: женски карактери су класификовани на различите начине (од Б. Новаковића до Т. Ливерсејџ), а у интерпретативном смислу реч је о спорадичним опаскама општег психолошког типа пре но о утемељеном и развијеном психолошком приступу. Тако ће један тумач исправно приметити да се у Лотикином лику читава архетип Велике мајке (Ивановић Ковачевић 2017: 197), али такво опажање у контексту који не укључује доследан јунговски

приступ добија статус етикете и стога и не води дубљем разумевању јунакиње, него опстаје у метафоричној функцији (ни Ливерсејц, ослањајући се на Јунга, не објашњава деловање архетипа Сенке у психологији Госпођице, иако на то упућује). Психолошка тумачења Андрићеве прозе указују на нужност дубљег познавања психолошких теорија које се примењују, како би се избегла неселективна и неадекватна употреба термина. Уосталом, психолошке приступе у интерпретацији треба користити онда када сама грађа нуди материјал за такву обраду, а њихова примена поуздано води проширеном и продубљеном разумевању књижевног дела.

Докле год постоје књижевни јунаци који немају довољан увид у себе, ма колико иначе били сложени и потпуно развијени, њихова психолошка анализа ће бити важан посао књижевног интерпретатора. С друге стране, упркос илузији објективности, начин на који перципирамо једно дело одређен је нашим осећањима, системом вредности, „па и идејама о томе како треба читати дело” (Холанд 1990: 55–6), односно психологијом. Тако ће једно од постколонијалних читања *Омернаше Латаса* утврдити хибридни идентитет централног јунака (Ивон 2012); посредством Селф психологије, међутим, утврђујемо да је Латас човек без својстава, лишен супстанцијалности. Пример не илуструје само очигледну разлику у суду, већ и то да ће процена које је тумачење истинитије неминовно зависити од референтног оквира тумача – у сусрету са књижевношћу осуђени смо на психологију. Стога се психолошки приступи не могу заобићи, али се могу учинити ваљанијим. Чак и важније од психолошке контекстуализације термина за једног тумача мора бити само питање које поставља књижевном делу – он мора бити спреман да одбаци теорију која му нуди одговоре и пре но што за само питање обезбеди адекватан сазнајни контекст.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахметагић 2011: J. Ahmetagić. Paradoks zlostavljanja: žena kao trofej. *Priče o Narcisu zlostavljaču: zlostavljanje i književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 101–116.
- Ахметагић 2012: J. Ахметагић, Баналност зла у причи „Бифе ’Титаник’”, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 29, 244–259.
- Башић 2011: A. Bašić, *Andrićevo svjetlo iznad puta: poetika Ive Andrića iz aspekta Jungove analitičke psihologije, s posebnim osvrtom na pripovjetku „Jelena, žena koje nema” i ostale pojavne manifestacije Jelenine*, Beograd: Službeni glasnik.
- Бојд 2014: B. Boyd, Psychology and Literature: Mindful Close Reading, in: C. Danta, H. Groth (eds.), *Mindful Aesthetics: Literature and the Science of Mind*, New York: Bloomsbury.
- Брок 1993: Mersault the Straw Man, *Studies in the Novel*, spring 1993. Jstor. 15. 11. 2015.

- Ивон 2014: Ivon, K. *Identitet bez identiteta (Ćamil između Istoka i Zapada), Croatica et Slavica Iadertina*, 2012. Hrčak. 28. 08. 2020.
- Ивановић Ковачевић 2017: M. Ivanović Kovačević, Andrićeva Rajka Radaković i Lotika kao antipodi, u: B. Tošović (ur.), *Andrićeva Gospođica / Andrićs Fräulein*, Andrić-Initiative. 10, Graz, Banja Luka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl- Franzens-Universität Graz, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, Nmlibris, 195–205.
- Јовановић 2017: T. S. Jovanović, Andrićeva Gospođica u svetlu lakanovskih i postlakanovskih psihoanalitičkih teorija, u: B. Tošović (ur.), *Andrićeva Gospođica / Andrićs Fräulein*, Andrić-Initiative. 10, Graz, Banja Luka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl- Franzens-Universität Graz, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, Nmlibris, 213–222.
- Катушић 2017: Б. Катушић, Аника и велики Други, *Култура*, бр. 14, 335–367.
- Кордић 1975: Р. Кордић, С оне стране структуре (*Аникина времена Иве Андрића*), *Археологија књижевног дела*, Београд: Просвета, 92–122.
- Кордић 1975: Р. Кордић. Либидинозна структура језика (*Жена на камену Иве Андрића*), *Археологија књижевног дела*, Београд: Просвета, 205–230.
- Кохут 2013: Н. Kohut, *How does analysis cure*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ливерсејц 2005: Т. Ливерсејц, Женски ликови у делу Иве Андрића, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 22, 383–440.
- Матић 1983: V. Matić, Iskustvo prascene kod Andrića, *Psihologija mitske prošlosti*, III, Beograd: Prosveta, 222–233.
- Милошевић 1964: Н. Милошевић, Антрополошки вид Андрићевог књижевног стваралаштва, *Антрополошки есеји*, Београд: Нолит, 130–167.
- Настовић 2012: И. Настовић, *Јелена, жена које нема* Иве Андрића у светлости дубинске психологије, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 29, 231–243.
- Палавестра 1981: Р. Palavestra, *Skriveni pesnik: prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*, Beograd: Slovo ljubve.
- Палавестра 2007: П. Палавестра, Андрићеви критичари V, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 24, 57–89.
- Поповић-Срдановић 2010: Д. Поповић-Срдановић, Опсесија телом као последица прихватања мушке визуре жене: Андрићева *Жена на камену*, *Тело и одело у култури Срба и Бугара*, Ниш: Филозофски факултет, 167–178.
- Рослин 1983: F. Roslin, Ivo Andrić i *Gospođica*, *Sveske Zadužbine Ive Andrića*, 2, 227–248.
- Стојановић 2003а: Д. Стојановић, Очи које тако гледају: *Жена на камену*, *Лена бића Иве Андрића*. Подгорица, Нови Сад: ЦИД, Платонеум, 62–75.
- Стојановић 2003б: Д. Стојановић. Лепота и мржња: *Аникина времена*, *Лена бића Иве Андрића*, Подгорица, Нови Сад: ЦИД, Платонеум, 87–149.
- Тирген 1996: Р. Tirgen, Roman *Gospođica* Ive Andrića: psihologija, simbolika, poređenje teksta, *Sveske Zadužbine Ive Andrića*, 12, 281–305.
- Тротер 2001: D. Trotter, *Paranoid modernism*, New York: Oxford University Press.
- Холанд 1990: N. Holland, *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*, New York: Oxford University Press.

Jasmina M. Ahmetagić

PSYCHOLOGICAL APPROACHES TO IVO ANDRIĆ' PROSE

Summary

Under *psychological approach* we imply the interpretations which, having Andrić's heroes as a central interest, strived towards explanations of specific psychological knowledges and theories. Our focus is on Freudian, Jungian, Lacanian, anthropological and existential-psychological/phenomenological reading, but we paid the most attention to the intersection of critical views on *Anika's Times* and *The Woman on the Rock*. Critical interpretation of psychoanalytical readings by R. Kordić and D. Matić are here a base around which the more relevant interpretations are collected. It enabled us to point out the drawbacks and limitations of psychological approaches in a concise and concrete way, necessary for such a comprehensive topic. We have determined that the one of the basic misconceptions of reductionist psychological critiques is the orientation toward unconsciousness: relevant and verifiable results can be gained only by inquiring protagonists' oniric world and unconscious motivations behind their behavior, statements and relationships. As we have shown, Jungian oriented deep psychological interpretations of *Jelena*, *Woman Who is Not* and *The Woman From Sarajevo* testify about that. With few reductionist readings, psychological approach to Andrić's prose gave us some of the most fruitful results.

Надија И. РЕБРОЋА*
Државни универзитет у Новом Пазару
Депарتمان за филолошке науке

Оригинални научни рад
Примљен: 5. 10. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

ТРАДИЦИОНАЛНА ВЕРОВАЊА У РОМАНУ *БИХОРЦИ* ТАМИЛА СИЈАРИЋА

Рад анализира интертекстуалне релације романа *Бихорци* Тамила Сијарића са традиционалним веровањима као што су писање записа, гагање помоћу пасуља, веровања о животињама и биљкама као и бројним другим веровањима која имају своју специфичну праксу на поднебљу о ком Сијарић пише, али су утемељена на словенским митолошким веровањима. Рад посматра и обичаје везане за Илиндан и Ђурђевдан описане у роману. Рад показује какав контекст описана веровања добијају у тексту романа и на који начин њихово спомињање учествује у грађењу атмосфере, простора и карактеризацији ликова.

Кључне речи: народна веровања, роман *Бихорци*, Тамил Сијарић, писање записа, гагање, веровања о биљкама, веровања о животињама, Илиндан, Ђурђевдан.

За укупан књижевни опус Тамила Сијарића карактеристична је комуникација са обичајима, фолклором, традицијом и различитим народним веровањима. Због тога је интертекстуално читање те комуникације изузетно битно за тумачење и валоризацију дела Тамила Сијарића. Роман *Бихорци* је свакако најпознатији Сијарићев роман, а комуникација са народним веровањима у том роману веома је специфична.¹ Сијарић је, пре него што је објавио роман *Бихорци*, на *Етнолошком институту у Сарајеву* објавио своје етнолошко истраживање *Из народног живота Бихора у Пештери*, које је скоро у целости цитирано у роману *Бихорци*. То показује Сијарићево озбиљно интересовање за етнологију и обичајност свог завичаја.

Овај роман оставио је утисак на критику и јавност, вероватно и због тога што је одступао од дотадашњих књижевних тенденција (види: Казаз 2004: 229–242). Као модеран роман *Бихорци* се гради и у домену приповедања.

* nadija_r@yahoo.com

¹ Након што је Тамил Сијарић објавио роман *Бихорци* (1956), то је изазвало велику полемику у тадашњој књижевној јавности. Критичари, као што је Милош Бандић, замерали су му регионалност, као и то што садржи бројне описе фолклора и традиције. Управо због тада вођене полемике, за тумачење и валоризацију овог романа, веома је битно истражити традиционална веровања и представе у подтексту овог романа.

Свезнајући приповедач у трећем лицу није дијалекатски и стилски особито маркиран, његов језик је култивисани књижевни језик, обележен снажним лирским импулсом и наглашеном сензитивношћу. Ипак, целину приповедања суштински одређује особени тип фокализације. Кроз очи појединих ликова сагледавају се пејзажи, збивања, други ликови, а снажно се истичу и експресивни дијалози у дијалекту, који боје језички израз романа. Разлика између језика приповедача и језика јунака, повремено наглашава дистанцу према јунацима, збивањима, веровањима и претаче се на моменте и у иронијски одмак, који суштински обеспредмеђује Бандићеву тврдњу како је реч о имитацији српске реалистичке приповетке. По стратегији приповедања и њоме оствареном односу према јунацима, њиховом систему вредности и погледу на свет, *Бихорци* су модеран и иновативан роман.

Романом *Бихорци* Сијарић, језиком народног приповедача, прича причу о житељима бихорског села Рашље. Гротескни ликови овог села живе по законима природе, изоловани од остатка света. Заплет настаје када село први пут добија хоџу, ког аутор именује као Хаџија, безличног, несналажљивог човека према ком житељи села у почетку имају помешана осећања. Требало би да га поштују, јер то његова позиција сама по себи налаже, али желе да га искористе за оно што је њима пресудно, а то је лечење записима. Бихорци желе да Хаџија лечи њих, али, пре свега, њихову стоку, јер је она основни извор живота за овај сточарски крај. Хаџија, због своје безличности врло брзо губи свако поштовање и постаје јасно да је он човек којим је лако манипулисати. Приповедач Хаџију описује и као бесполног, импотентног.² Хаџијом највише манипулише Халимача, који га је и довео у село и дао му кућу. Халимача је лик који традиционалне норме користи као изговор за своје ниске интересе, и управо је симболички пример моралног изобличавања традиционалног друштва. Ликови Бихораца су представници традиционалног патријархалног друштва, иако припадају савременом добу – радња је смештена између два светска рата. Управо на том расцепу између традиционалног и савременог, Сијарић гради своју причу, гротескну и пародијску.

Сам наслов романа *Бихорци*, указује на колектив. Бихорци су колективни, збирни јунак. Они функционишу као свет за себе. Истовремено, наслов би се могао повезати и са књигом прича *Даблинци* Џејмса Џојса, у којој се Џојс бави моралном прљавштином, хаосом и вулгарношћу имагинарне Ирске, коју описује, као и сликом привидног реда и лицемерја (Пауновић 1995: 22), што је донекле блиско и темама којима се бави роман *Бихорци*. Даблинци су такође колективни јунак, иако Џојс у свакој причи гради различите ликове.

Аутор током радње романа *Бихорци* описује колектив и његов однос према свему што се на било који начин издвоји из колектива. Као нешто ново и страно, Бихорци доживљавају и Хаџију, а сусрет с њим представља први сусрет затвореног, изолованог колектива са оним ко долази споља. Хаџија, као један вид *другости*, живи у том веома кохерентном колективу, а заплет

² Реч хадум у народу се употребљава за различите врсте бесполности, полне немоћи. Хадум може бити и ушкопљеник, евнух, али и онај ко је рођен са неком врстом аномалије полног органа.

романа се гради око односа између колектива и странца, те око Хацијиног покушаја да у колективу Бихораца нађе место или да га сасвим изгуби. Аутор дефинише простор села као свет малих духовних стремљења у ком су меко и масно визија савршеног света: „Однекуд се прочу неки хација мало поскуп али добро учен. Халимача му поручи да дође. Добиће све што је хоци потребно: и меко да легне, и масно да једе” (Сијарић 1981: 5).

О Бихору као о прастаром митском простору и Сијарићевој везаности за њега, говорио је његов савременик, књижевник Исмет Реброња, такође рођен и одрастао у Бихору:

Град Бихор су свакако користили и Римљани, и касније и средњовековни српски Немањини, пре свега за надзирање пролаза од запада према истоку и од југа према северу и обратно. [...] Већ 1455. године тврђава Бихор је у поседу Мехмеда Фатиха. У подножју стрмине Бихор је насеље Биоча, по свој прилици и прво бихорско насеље са исламним цивилима. [...] Крај Бихор су насељавали романски популиси, касније измешани са словенским становништвом. Већ у доба стварања српске средњовековне државе, Романи су говорили респективни словенски језик (Реброња 2003: 67).

Сијарић у роману *Бихорци* описује бројне обичаје. Један од њих је прављење записа. Када Хација долази у село Рашље, он почиње да прави записе за људе и пре свега за стоку: „[...] пошао је к његовом Хацији да му крави напише запис”(Сијарић 1981: 37). О записима тј. хамајлијама говори Тихомир Ђорђевић у поглављу *Белешке из живота, обичаја и веровања у Турака*:

У Турака је врло укорееен обичај да се у свакој невољи, нарочито у болестима, иде хоцама да гледају у књиге и да им пруже помоћ. Хоце пружају помоћ на различите начине, између осталог, врло често, у хамајлијама. Хамајлије су врло различите и изискују нарочито проучавање. Оно што сам ја сазнао износим овде, не бих ли још кога подстакао да те ствари разабера не само у Турака, него и у нас, јер су оне врло честе и врло различите. Хоцама иду ради помоћи не само Турци већ и хришћани (Ђорђевић 1984 II: 199).

Како Ђорђевић бележи, хоца пита онога кога лечи како му је име и како му се зове мати, а затим:

болесник каже име своје и материно. Ако се случајно не би знало материно име, онда, ако је болесник муслиман, хоца употребљава име Евино, а ако је хришћанин, Маријино (Мерјем) уместо имена матере болесникове (Ђорђевић 1984 II: 199).

Истраживањем терена забележили смо да обичај прављења записа за стоку још увек постоји, или се бар саговорници тог обичаја сећају. Од Фатиме Ступљанин, рођене Гузоњић (1953) из Сјенице, забележено је да се на Пештери и у Сјеници код хоце правио запис за болесну стоку и качио на рог и да се веровало да од тога стока оздрави. Од Селиме Биберовић, рођене Рамовић (1933) и Ајше Биберовић, рођене Јадић (1935) из села Гоња, забележили смо да се веровало да магију на стоку бацају одређене жене које се тиме баве, тако што наге по месечини круже око штале или тора држећи вратило, као и да запис који прави хоца отклања ту магију.³ У опису бацања чини очувани су

³ Сведочења Фатиме Ступљанин, Селиме Биберовић, Ајше Биберовић, аудио-запис, теренско истраживање.

рефлекси веровања у вештице, које могу, играјући голе на пољу, примамити туђу летину и одузети млеко туђе стоке (види: Ђорђевић 1989).

Бихорац је очигледно, у Сијарићевом роману, а и у стварности, дубоко уплетен у магијско. Писање и записивање има магијско деловање у многим културама, и по многим веровањима оно има моћ оживљавања и лечења, што је и чест симбол у књижевности. Прометеј који у Есхиловој драми говори: „Смртнику не дах, да унапријед види смрт [...], У њему наду слијепу ти удомих ја” (Есхил, интернет), по грчком миту дао је људима писмо и способност да стварају уметничка дела (види: Срејовић-Кузмановић 1987: 363). По кабалистичком веровању писмо пркоси смрти, оживљава, ако се на чело кипа напише „смет”, што значи истина, он ће оживјети и постати Голем. Воланд у *Мајстору и Маргарити* каже да рукописи не горе. У Шелијевој поеми *Оздимандијас* писмо претрајава цара. Код Борхеса је Алеф тачка која садржи читав свет, а алеф је прво слово светог алфабета које симболизује безграничност, бесконачност. У свим политеистичким и паганским религијама, међу њима и у словенским народним веровањима, моћ писма је магијска. Запис је амајлија. Писмом као обликом бестелесног се врача, гата, баја, писмо може бити средство којим бестелесно делује на телесно. Перо у исламу јесте универзални интелект, есенција, оно исписује судбину. По исламу је пре свега осталог од светлости створено перо, калем. Перо се у египатској традицији доводи у везу са Озирисом. Ово божанство је увек представљено са пером, перима истине мери душу (види: Купер 1986: 129). Египћани су веровали да је Озирис божанство које дарује бесмртност, које је савладало смрт и доказало могућност ускрснућа (види: Матје 1963: 89).

Рекло би се да, описујући прављење записа, Сијарић описује исламску традицију, јер записе прави хоца. Иако у традицији ислама и пре свега муслимана на нашим просторима постоји писање записа, као што то Ђорђевић спомиње, овај је обичај оспораван управо од стране исламских теолога. Рекло би се да је ова потреба Бихорца да лече животиње записима више рефлекс старих словенских и јужнословенских предања. То је пре свега потреба сточара да заштите животиње као извор хране и извор живота, равноправан људском опстанку и неопходан за њега.

У роману *Бихорци*, опис прављења записа карикан је и пародијски, те, пре свега, има улогу у карактеризацији лика Хације, који је описан као безличан, поводљив, човек који зарађује на туђој невољи. Потреба људи из села Рашља да за своју стоку праве записе доприноси описивању сеоског, пре свега сточарског живота. Вредност стоке, која је главни извор живота, дубоко је уплетена у свест људи из села у роману *Бихорци*. Стока је за њих главна вредност и значи живот, а болест стоке најгора казна. То је, по свој прилици важило за цео Балкан. Обред лечења стоке постојао је код свих балканских сточара, као и чврсто везивање здравља и плодности стоке са здрављем и плодношћу људи. На Косову је, рецимо, записана заклетва: „Тако ми се не скаменила три сјемена, људско, скотско и земаљско” (Бован 1980: 137), која све врсте плодности вредносно нивелише и доводи у нераскидиву везу.

Маљушко, који долази код Хације по запис, каже за своју краву да је мајчица његовој сиротој и гладној деци: „Сиско ли ти, не бој ми се, запис ти се пише, дивуљице, мајчице дјечија, не бој ми се” (Сијарић 1981: 36). Крава је дакле, за Бихорца мајка, а њено лечење можда вредније и од лечења човека. Овај обичај говори о односу савременог човека према традиционалном лечењу. Бихор је још увек простор прастаре борбе за опстанак, у ком је стока од животне важности. Но, старе методе лечења овде су употребљене пре свега за лични Хацијин интерес. Хација је овде човек који од старе традиције и религије узима само оно што му одговара, док остаје незаинтересован за било који њен морални кодекс.

Чим Хација долази у село, девојке процењују да је добра прилика за удају: „како ће дјевојке гледати у грашке – којој ће од њих припасти Хација [...]” (Сијарић 1981: 8). О магијској симболици пасуља у народној религији говори Веселин Чајкановић: „Наш народ употребљава пасуљ и боб при гатању, а сви предмети који се при гатању употребљавају, стоје у каквој било вези са доњим светом” (Чајкановић 1973: 192). Говорећи о народном веровању о биљкама, Чајкановић о пасуљу каже:

У једној старинској песми, која се певала на бабинама (Вук, Пјесме, 1, 679), боб не служи за гатање, него је симбол семена из кога се дете зачело: „Ој, на делу, на голему, боб се зелени. А ко га је посејао те се зелени? Ранко га је посејао те се зелени; Ружа га се назобала, срце је боли”. Можда је овде боб „симбол везе између света природног и натприродног, живих и мртвих” (Чајкановић 1985: 300–301).

У словенској митологији пасуљ има широку симболику:

Боб и пасуљ су махунасте биљке, ритуална храна у задушним и календарским обредима. Код Јужних Словена је распрострањенији пасуљ. Зрна ових биљака су масовно употребљавана у магији плодности, народној медицини, гатањима (Толстој, Раденковић 2001: 31).

На више места када се говори о симболици пасуља, симболика пасуља се везује за рађање, зачињање, плодност, децу. Вероватно га зато највише за гатање користе девојке када желе да сазнају када и за кога ће се удати, онако како то и Сијарић описује у *Бихорцима*. На терену смо забележили да обичај гатања девојкама у пасуљ још увек постоји у народу у Бихору и Пештери. Од Шефћете Хоџић, рођене Нуховић (1924) у Сјеници забележили смо да она и данас уме да гледа у пасуљ девојкама за кога ће се удати.⁴

Очигледно је да и овај обичај описан у роману на идентичан начин постоји у народу и да је Сијарићев опис веровања етнолошки тачан. Спомињање овог обичаја у контексту романа *Бихорци* још је један од начина да се реално опише сеоска атмосфера, живот и да се објасни начин размишљања ликова. Реч је о свету заокупљеном елементарним формама опстанка и бригом да се роди, ступи у брак, плоди и на крају умре у милости Божјој, што је карактеристично за све руралне културе. Но, младожења због ког се гата, јалов је и безличан, далеко од јунака ког би девојке с разлогом пожелеле. Сијарић, ликом Хације, на неки начин осликава савременог човека као јалову минија-

⁴ Казивање Шефћете Хоџић, аудио-запис, теренско истраживање.

туру оног пређашњег, традиционалног, чиме на неки начин изражава своју жал због осавременавања.

У роману *Бихорци* спомињу се и обичаји везани за Илиндан. Цитирана је изрека „До подне Илија, од подне Алија...” (Сијарић 1981: 151), која је забележена у литератури на исти начин (види: Реброња, Колаковић 2004: 26) и указује на оно особено народно двоверје, забележено и код хришћана, у коме се монотеистичка веровања и представе стапају са предмонотеистичком старом вером балканских Словена. У тој „старој вери” громовник је имао изузетну важност, која се потом пренела и на Светог Илију, за ког се такође везује веровање да пали муњом.

Из овога се може закључити да Сијарић умеће изреке и магијске формуле у говор ликова из Бихораца што их још дубље осликава као људе из народа, оне који потичу из традиције и живе по њеним правилима, али ове изреке често добијају и конкретну психолошку или социолошку функцију.

Још један од обичаја који се спомињу у *Бихорцима* јесте обележавање Ђурђевдана и веровања везана за тај дан:

Данас је Ђурђевдан – вели Ђуза [...] а послје питала Хацију да однекуд нема костобољу. Имам костобољу – вели јој Хација. А знаш ли лијек? Лијек не знам. Е?

Она му је рекла да се проваља ту по ћилиму и по сунцу и да изговара: ја здрав читав као вук ритав, па ће оздравити. Тако су многи оздравили, јер здраво је сунце на Ђурђевдан. Он је одбио да се ваља. Припремао се за молитву и мислио: „Нијесам ја од овог свијета... Од онога сам... Не знам ја за Белу и Нуска, за рајску башчу ја само знам, и у башчи за ону плочу, и на плочи за онога хоцу – име је њему Ризванхоца” (Сијарић 1981: 94).

Када Хација остаје сам у соби

он је ипак легао на леђа, дигао увис ноге и руке и ваљао се, али шутке – не може да се присјети бројнице. [...] Он се сада бојао Ђузе, и мислећи управо о њој, њему падоше на памет ријечи, и он их изреда, ваљајући се: ’Ја здрав читав...’ (Сијарић 1981: 94).

Од Хамиде Реброње бележимо да су се у Бихору људи на овај начин на Ђурђевдан ваљали низ брдо да би оздравили⁵, а иначе су широко засведочени различити облици јутарњег обредног ваљања за Ђурђевдан, који су поред здравља доносили и плодност (види: Недељковић 1990).

Како Чајкановић бележи у многим крајевима се веровало да је на Ђурђевдан могуће магијско лечење:

У Левчу на Ђурђевдан деца се опасују врбом и дреном; у Босни и Херцеговини на Ђурђевдан пре зоре љуљају се на дрену и ките његовим границима (П. Софрић, Главније биље, 86), болесници се провлаче испод ораховог корена (ibidem, стр. 175), или другог каквог дрвета, које има необичан изглед, итд (Чајкановић 1973: 16).

Хација је амбивалентан у односу на народну обредност. Као хоца, он не би смео да прихвата празноверице. Као човек, јалов, несигуран, он прихвата све што му даје неку наду.

⁵ Казивање Хамиде Реброње, аудио-запис, теренско истраживање. Хамида Реброња сведочи да је о овом обичају слушала и од своје свекрве Ђуле Реброње из Годуше, рођене Ђукић у Полици у Бихору.

О празнику Илиндану и његовом обележавању на планини Лађевац на Бихору и припремама Бихораца за одлазак тамо, Сијарић у *Бихорцима* опширно говори:

„До подне Илија, од подне Алија... Још три дана до Илиндана...” Он је одлучио да на тај дан изведе Хацију на планину. На тај дан на планину изађе пола Бихора. Остало је то тако од давнина, и траје и данас. Човјек може свашта пропустити, али да на Лађеvence не изађе... то само ако је болестан и некадар... А и тада ће бити тужан, и јело ће му се сасвим одбити што није тамо гдје и сви остали, но остао у селу с дјецом и бабама. Оно што се тога дана види, остане у причи мјесецима: неко тако прича о коњима, неко о људима, понеко шапће о женама, неко галами о тучама... Е нек се прича и о Хацији... [...] То вече уочи Илиндана свијет је прво покривио вратове. У шта гледа... у небо гледа! Да се небом не науку облаци, да не осване дан кишовит – јер пропаст би то била (Сијарић 1981: 151–152).

Овде Сијарић преноси типичну колективност народних обреда. Из ње не сме нико да изостане, а ако изостане, нашкодиће себи или заједници. У контексту романа то доприноси снажном осећају колективности и сугестији о Бихорцима као колективном јунаку. Неписани закон о важности и целовитости колектива увек садржи и претњу да за онога ко се из колектива на било који начин издвоји нема среће. Такође, дубоко усађено веровање да је штетно за цео колектив ако тог дана падне киша, указује изнова на зависност становника Бихора, па и ликова у роману, од природних непогода које могу довести у опасност опстанак, као и на страх од натприродних сила које их контролишу. Колективно обележавање овог празника, требало би свима да обезбеди родну годину и опстанак у будућности.⁶

Може се закључити да је одлазак на Лађевац на Илиндан изузетно битан у Бихору. Још једну традиционалну појаву Сијарић у свом роману описује етнологски тачно. Сијарић описује радовање Илиндану, облачење посебне одеће, што још дубље дочарава атмосферу села, спорог и монотоног, у коме је најважнији догађај годишњи одлазак на Лађевац.

Такође, Сијарић описује веровање у магијски утицај роде:

Неко је момче из Колашина узело од жена кривену пушку и трипут гађало на мјесечини. С врха Хацијине куће прхнула је рода, препала се од пушке, и Хација рекао да кренути роду није нимало хваљена ствар. Куди то ћитаб. Сва бесједа његова те свадбенске ноћи била је само то око роде. Сједио је у соби и шутио, с положеним рукама преко крила (Сијарић 1981: 87).

У словенској митологији постоји веровање да је лоше отерати роду са крова куће, јер је рода код свих словенских народа била изузетно поштована птица:

Гнездо р. на кући штити стамбени простор од муња и пожара, града, чини и духова. Одлазак р. из гнезда тумачили су као смртну претњу неком од укућана. По веровањима, кршење забране растурања гнезда и убијања р. прекршиоцу је могло донети смрт, телесне мане, слепило, глувоћу деце, штету у домаћинству, а најчешће – пожар. Сматрало се да р. кљуном може да укреше ватру или да ће у кљуну донети жар или угарак и спалити кућу

⁶ Значај Лађеца и Илиндана за Бихорце објашњава и Исмет Реброња. О томе види: Реброња 2009, 12–13, као и Халиловић, 23.

ономе ко је увреди. За штету нанету роди казне су могле бити и суша, поплава, плусак, гром или ураган (Толстој, Раденковић 2001: 469).

У исламској традицији такође постоји слично веровање које још увек живи код наших муслимана. Од Фехима Фијуљанина из Сјенице забележили смо да се код муслимана верује да је лоше отерати роду с крова куће и да то доноси несрећу.⁷ Рода се у традицији муслимана из Србије, Босне и Црне Горе назива и лејлек птица од турски: *leylek* – рода, штркаљ, лелек (Ћинђић, Теодосијевић, Танасковић 1997: 658).

У Новом Пазару постоји џамија која се зове Лејлек-џамија и која је добила име по роди:

У народу је позната као Лејлек џамија, а то име потиче од лејлека (роде) птице која се код муслимана сматра уваженом, могуће светом. Она је, по легенди, слетела на цркву, и ту клањала – обавила своју молитву, што је био знак да ту цркву треба претворити у џамију па је тако и учињено. То је ипак само легенда јер су истражни радови показали да на месту где је сада Лејлек џамија није било ранијег објекта, нити би данашња архитектура ове џамије могла да буде ништа друго него само џамијска (Лејлек џамија, аутор непознат, интернет).

Овакви примери показују колико је свест ликова у Бихорцима дубоко традиционална и колико веровања утичу на радњу романа.

Сијарић романом *Бихорци* прича причу о ликовима који живе у једном прелазном периоду, између два светска рата, периоду између традиционалног и савременог. Ликови Бихораца дубоко су утемељени у традицији, они су са њом одрасли, са њом живе и за други начин живота не знају. Но, Сијарић је покушао да ухвати тај прелазни тренутак када традиционалног човека нужно дотиче савремено. Он гради роман око питања: колико је та традиција, иако темељ за свест ових ликова, суштински и даље присутна? Текст романа комуницира са многим видовима традиционалног, градећи илuminативну цитатност. Већина традиционалних форми смештених у подтекст романа, пародирана је, карикирана, и зато углавном хумористична. Чини се да ликови романа, традицију поштују само формално, да обреде старе религије извршавају без смисла, по некој необјашњивој инерцији, јер не знају за друго. Рекло би се да Сијарић такође, гради причу и око нужности мењања и постепеног одбацивања традиције. Често се заборављање традиционалних норми везује за стране утицаје, глобалну модернизацију и нужно учешће савременог човека у њој. Но, рекло би се да Сијарић овим романом жели да покаже да и у изолованом, планинском селу, где спољних утицаја скоро да и нема, или у најмању руку долазе јако споро, међуљудски односи нужно временом постају све себичнији, чиме је осећај колективности суштински угрожен. Иако укоренењени у традиционалност, ови су ликови затечени неприметним променама савременог света, изгубљени у неприметном урушавању света који познају и збуњени уверењем да у њему и даље живе.

Елементи традиционалних веровања и цитати, парафразе или сегменти приповедања обликовани аналогно са жанровима усмене књижевности, про-

⁷ Казивање Фехима Фијуљанина, аудио-запис.

жимају целину првог Сијарићевог романа, што поред елемената реалистичког, повремено и натурализму блиског приповедања, гради контекст у коме се и помоћу којег се карактеришу простор, време и ликови. Истовремено, Сијарићев роман, унеколико парадоксално није традиционалан. Елементи пародијског изобличења традиционалних представа, њихове ресемантизације и, пре свега, хумора у ширем распону од иронијског до црнотуморног, чине ову прозу наглашено модерном. Сем тога, проблематизујући морални, вредносни аспект живота Бихораца, па и морални аспект религијске праксе, Сијарић успоставља критичку дистанцу према традиционалном свету и не може да прихвати све његове аспекте. Ипак, његов однос према традицији остаје суштински амбивалентан и повремено подсећа на однос Боре Станковића према „старим данима” и „пустом турском.” Сијарић с једне стране у језику, стваралаштву и веровањима бихорског човека налази непресушно, живо врело инспирације, а с друге стране, он види и наказност појединих аспеката тог друштва и трагику јединке изложене притиску колектива. Све ово придаје слојевитост и сложеност значења његовом писању и чини га и данас живим и сугестивним.

ЛИТЕРАТУРА

- Бандић 1986: М. И. Бандић, Величање просечности, *Критичари о дјелу Ђамила Сијарића*, Сарајево: Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине, 212–217.
- Бован 1980: В. Бован, *Говорне народне творевине. Народна књижевност Срба на Косову*, Приштина, Ниш: Јединство, Просвета.
- Ђорђевић 1984: Т. Ђорђевић, *Наши народни живот II*, Београд: Просвета.
- Ђорђевић 1989: Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Ешил, *Оковани Прометеј*, доступно на [http://hr.wikisource.org/wiki/Okovani_Prometej_\(Eshil\)](http://hr.wikisource.org/wiki/Okovani_Prometej_(Eshil)) (приступљено 02. 03. 2011).
- Казаз 2004: Е. Казаз, Ритуалност причања и лирско-симболичка нарација, *Бошњачки роман XX вијека: 229–242*, Загреб, Сарајево: Наклада Зоро.
- Купер 1986: Џ. К. Купер, *Илустрована енциклопедија симбола*, Београд: Просвета, Нолит.
- Маџе 1963: М. Ј. Маџе, *Староегипатски митови*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Недељковић 1990: М. Недељковић, *Годишњи обичаји код Срба*, Београд: Вук Караџић.
- Пауновић 1995: З. Пауновић, Предговор *Даблинцима, Даблинци*, у Џ. Џојс, Кривокапић (прев.), Београд: Нолит.
- Реброња 2003: И. Реброња, Друмови у делима Ђамила Сијарића, *Књижевно дјело Ђамила Сијарића*, Сарајево: Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине, 67–73.

- Реброња, Колаковић 2004: И. Реброња, М. Колаковић, *Буди нешто да не будеш ништа*, Нови Пазар: ауторско издање.
- Реброња 2009: И. Реброња, *Сократов пас, етимолошки есеји*, Подгорица: Алманах.
- Сијарић 1953: Ћ. Сијарић, *Из народног живота Бихора и Пештери*, Сарајево: Институт за проучавање фолклора Сарајево.
- Сијарић 1981: Ћ. Сијарић, *Бихорци*, Сарајево: ИРО Веселин Маслеша, ОО Издавачка дјелатност.
- Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987: Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Толстој, Раденковић 2001: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, Београд: Zeptr book world.
- Халиловић 2008: Е. Халиловић, *И пакао је бољи него ништа*, интервју са Исметом Реброњом, Сент 18–19: 22–30.
- Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Чајкановић 1985: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ.
- Аутор непознат, *Лејлек џамија*, доступно на званичном сајту општине Нови Пазар <http://www.novipazar.com/turizam/lejlek-dzamija/> (приступљено 30. 10. 2012).
- Teodosijević, Tanasković 1997: S. Đinđić, M. Teodosijević, D. Tanasković, *Türkçe Sırça Sözlük*, Ankara: Turk Dili Kurumu.

Казивачи⁸:

- Биберовић, Ајша, из села Гоња, Пештер, рођена Јадић 1935. у Пријеполу, домаћица.
- Биберовић, Селима, из села Гоња, Пештер, рођена Рамовић 1933. у Тријебинама.
- Реброња, Хамида, из Новог Пазара, рођена Ахметовић 1947. у Дервенти. Живела у Годуши у Бихору 1967–1973, учитељица.
- Ступљанин, Фатима из Сјенице рођена Гузоњић 1953. у Сјеници, радница у фабрици.
- Фијуљанин, Фехим, из Сјенице, рођен 1918. у Сјеници.
- Хоцић, Шефхета, из Сјенице, рођена Нуховић 1924. у Сјеници, домаћица.

⁸ Разговори са казивачима су забележени у форми аудио-записа и обављени су на подручју Бихора и Пештера. Сви набројани казивачи су прихватили да се њихова казивања могу користити и цитирати у научне сврхе.

Nadija I. Rebronja

TRADITIONAL BELIEFS IN 'BIHORCI' BY ĆAMIL SIJARIĆ

Summary

In 'Bihorci', Sijarić tells the story of characters living in a transitional period – between two World wars, a period between the traditional and modern. These characters are well-founded in tradition. They grew up with it, they live with it and do not know any other way of living. Sijarić tried to capture that moment of transition when the traditional man has to be affected by the modern. He builds his novel around the following question: How much is tradition, although the basis for these characters, still present? The text of the novel communicates with many sorts of the traditional, forming poetic citations. It appears that the characters follow tradition only formally. It seems that Sijarić is also building a story about the necessity of changing and gradual rejection of tradition. Sijarić wants to show that even in an isolated mountain village, where there are almost no external influences, interpersonal relations have to become all the more selfish with time which makes the feeling of community jeopardised. At the same time, paradoxically, Sijarić's novel is not traditional. The elements of parodic distortion of traditional views, their resemantics and mostly humour ranging from irony to black humour, make this novel overly modern. By problematising the moral and valuable aspects of the lives of Bihorci, and even the moral aspect of the religious practice, Sijarić establishes a critical distance toward the traditional world and cannot accept all of its aspects.

Stevka S. ŠMITRAN*
Università di Teramo
Italia

Оригинални научни рад
Примљен: 4. 12. 2020.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

KULTURA PAMĆENJA U ROMANU *BAŠTA, PEPEO* DANILO KIŠA

Ove godine navršava se pedeset pet godina od izlaska iz štampe prvog Kišovog romana *Bašta, pepeo*. Biografski roman, djelo „o sudbinama zaboravljenih od rođenja”, postao je sastavni dio trilogije koja je iste tematske strukture i koja se ne uči nego se naslijeđuje. Biografija je kod Kiša realnost i fantastika, percepcija vječne potrebe da se prošlost sačuva od zaborava. Budući da riječi velikih pisaca imaju *iskustvo*, nema sumnje da su Kišove riječi trajne u kuturi pamćenja srpske i svjetske literature.

Ključne riječi: Danilo Kiš, *Bašta, pepeo*, biografija, djetinstvo, Eduard Sam, kultura pamćenja

Prije pedeset pet godina izašao je iz štampe roman *Bašta, pepeo*, koji je od strane kritičara ocijenjen kao remek-djelo i bio preveden na više svjetskih jezika. Danilo Kiš je već bio autor *Mansarde* i *Psalma 44*, koji su objavljeni zajedno u istim koricama 1962. godine; prvo djelo je satirična poema pisana u prvom licu, a drugo u trećem licu, sa temom o koncentracionom logoru i sudbini Jevreja u Drugom svjetskom ratu.

Bašta, pepeo, sa romanima *Rani jadi* (1970) i *Peščanik* (1972), dio je trilogije porodičnog ciklusa koji nosi zajednički naziv *Bildungsroman*. Naracija romana *Bašta, pepeo* već na početnim stranicama evocira Prustov „ljubičasti oreol” i, snagom neusporedivog lirskog tona, govori o „iščezavanju ljudi”.

Dječak, Andreas Sam, koji prefigurira samog pisca, saznajući od majke da mu je umro ujak, kojega nije poznao, počinje da razmišlja o „tajni smrti”, i o tome da će i njegova porodica: majka, otac i sestra Ana, jednog dana morati da umru.

Kad je to „blesnulo nekim ljubičastim sjajem” (Kiš 1969: 15), počeo je da se moli Bogu i da vjeruje u besmrtnost sebe i svojih najbližih. Jedan od načina da spriječi „naglo padanje crne svile” (Kiš 1969: 19), i da bi mogao da zaspi, Andreas Sam pokušava da realnost vidi ironično, počinje da broji do šezdeset, zatim do

* ssmitran@unite.it

dvjesta da bi, kako kaže, mogao budan da svjedoči dolazak smrti i da je prevaziđe: „Hteo sam, velim, da svesno prisustvujem dolasku sna, iz straha i radoznalosti, kao što sam bio rešio da ću jednog dana svesno prisustvovati dolasku smrti i time je pobediti” (Kiš 1969: 27).

Andreas Sam, unosi u pripovijedanje lirsko sjećanje na svog oca Eduarda Sama, koji ga više neće napustiti: „Zavijen plavim dimom svoje simfonije, zakravljenih očiju, nervozan i pripit, genije putovanja, Ahasver, on je ličio na pesnika koji izgara u stvaralačkom zanosu” (Kiš 1969: 23). U dopuni će napisati da je otac tada radio na „trećem ili četvrtom izdanju jedne od svojih, svakako najpoetičnijih knjiga, na svojim putopisima, na u to vreme čuvenom *Kondukteru autobuskog, brodskog, železničkog i avionskog saobraćaja*” (Kiš 1969: 23).

Kiš nas upoznaje sa svojim vremenom, u kojem je dominantan intelektualni lirizam samosvojne duše koja traga za identitetom pripadnosti koja ga odvodi u prošlost, a on se hvata za sadašnjost. Ono u što je jedino siguran, to su odabrane misli: „Za one koji više nemaju domovine, baš i pisanje može biti jedna vrsta prebivališta” (Adorno 1994: 94).

Karakterizacija očevih poroka i negativnih osobina detaljno su opisane i, bez komentara, prolaze kroz vrijeme i prostor, kao nešto sudbinski dato. Zato ništa kod oca nije za kritiku, ni kad bude suspendovan sa posla kao željeznički radnik: „Uskoro je postao poznat u celoj županiji kao opasan revolucionar-anarhista, pesnik i neurastenik, ali i poštovan u izvesnim krugovima zbog svoje garderobe, geroka, štapa i šešira, zbog svojih deliričnih solilokvija punih rečitosti, kao i zbog svog prodornog glasa koji je ulivao respekt” (Kiš 1969: 109–110).

Otac je umjetnik, pripovjedač, veliki pijanac, prorok, prirodnjak – autor jugoslovenskog i međunarodnog željezničkog *Reda vožnje tramvajskih, pomorskih, željezničkih i vazdušnih komunikacija*, pisanog 1939. godine – koga je u drugom izdanju namjeravao da proširi na čitavu kuglu zemaljsku. Kiš je mnogo godina kasnije rekao, da je taj očevo „*Red vožnje* talmudska knjiga: komentar” (Kiš 1990a: 20).

Eduard Sam nije za sina negativan zato što je „alkoholičar, neurastenik, Jevrej” (Kiš 1990a: 18), već zato što je odsutan. Ta praznina koju je ispunilo sjećanje na oca je, ujedno, i priča o sebi i o prohujalom djetinstvu.

Tako su sve ostale karakteristike oca koje kroz priču otkriva, i čiji broj raste iz stranice u stranicu, samo „materijal za književni lik”. Andreas Sam se plaši za oca i osjeća svoju odgovornost naslijednika: on je duhovni testament očevih i majčinih predaka koje stalno u sebi preispituje. To, sartrovski rečeno „podmuklo djelovanje biografije” (Kiš 1974: 122) je, okvirno rečeno, stilska konkretnost u koju Kiš unosi svoju tehniku pisanja lirskog subjektivizma i zamaha. U ovo se ubraja i jedna pouka, jedan edukacijski aspekt, kada, Eduard Sam, u jednom rijetko lucidnom trenutku svog beznađa, govori sinu: „Moja uloga žrtve, koju sam igrao s manje-više uspeha celog života – jer čovek zapravo igra svoj život, svoju sudbinu – ta uloga se, velim, polako privodi kraju. Ne može se, mladiću moj, i to zapamtiti jednom zauvek, ne može se igrati celog života uloga žrtve a da se konačno i ne postane žrtvom” (Kiš 1969: 122).

Ako nije ispovijest, onda je ovo melanholični trenutak života koji dolazi iz prošlosti i kojim se Kiš, definitivno, deklarira: u pripovijedanju nije slučajno ono što je u biografiji važno. Preplitanje istorijskog i narativnog diskursa, u meandrima introspekcije u kojoj se prepoznaje istorija holokausta, oblik su kulturnog pamćenja i inspirativno neponovljiv Kišov kod i zavjet pamćenja. Doživljeno se oblikuje jezikom, u kome se emocije sažimaju sa istorijskim protokom.

Za sebe Andreas Sam kaže: „Ja sam još od detinjstva imao neku bolesnu preosetljivost i moja je mašta brzo pretvarala sve u uspomenu, čak suviše brzo: katkada je bio dovoljan jedan dan, razmak, razmak od nekoliko sati, obična promena mesta, pa da jedan svakidašnji događaj, čiju lirsku vrednost nisam osećao sve dok sam živeo s njim, postane odjednom ovenčan sjajnim ehom, kakvim se krunišu samo uspomene koje su dugo godina stajale u snažnom fiksiru lirskog zaborava” (Kiš 1969: 70).

Oblik samoispovijesti i jak lični pečat koji karakteriše lirsku prozu romana *Bašta, pepeo* doprinijela je da, u savremenoj srpskoj književnosti, Kiš postane najviše evropski i svjetski pisac.¹ Kišova poetika ima biografsku paradigmu zasnovanu na tragičnom iskustvu, u kojoj se stvarnost prenosi pamćenjem i u kojoj nema iskoraka iz istorijskih činjenica. Pisana riječ kod Kiša nije samo informacija, ona ima svoje značenje, i objašnjenje, ime nekoga i naziv nečega, u njegovom djelu, treba čitati kao *iskustvo riječi* (S. Š.).

Uvijek akribično upotrebljene, riječi kod Kiša imaju moć pripovijedača koji svoje lično iskustvo identifikuje sa kolektivnim. Tako je njegov Eduard Sam lik oca i lik žrve Drugog svjetskog rata i žrtva svih pogroma čovječanstva koji i dalje traju. U romanu, *Bašta, pepeo*, kad je otac prestao da bude njegova sjena, to jest kad je očeva figura napustila pripovijedanje, sve se raspalo, ništa više nije imalo smisla: „Otkako je genijalna figura mog oca nestala iz ove priče, iz ovog romana – sve se rastočilo, razuzdalo. Njegova moćna pojava, njegov autoritet, pa čak i njegovo ime, njegovi slavni rekviziti, bili su dovoljni da drže potku priče u čvrstim okvirima [...]” (Kiš 1969: 193).

Ono što je napisano, bilo je važno u očevoj biografiji: bio je „enciklopedista, mag, psiholog, itd.” (Kiš 1969: 187), „genijalni mladić, vunderkind, pesnik i pijanista” (Kiš 1969: 203) i još mnogo toga što Kiš, iz stranice u stranicu, ponavlja samom sebi. U ovom kazivanju sad više nije pitanje šta je biografsko, kad znamo da se Kiš izjasnio kako nije moguće razdvojiti „šta je stvarno a šta domišljeno u jednom djelu” (Kiš 1990b: 212), što je najviša forma književnosti – spajanje suptornosti i njihova čvrsta povezanost.

Svaki put kad su se iznenada selili, i kad su „stabla divljih kestenova „iz njihove ulice iščezavala u mraku, otac nije bio trijezan. U toj asimetričnoj stvarnosti piščevo kazivanje služi se „ironičnom distancom” koja je doprinijela da stil ne bude patetičan. Kiš hoće da se sačuva patrijarhalno naslijeđe u kojem je vaspri-

¹ „Tanana psihološka nijansiranja, lirске introspekcije i emotivni naboj Kišovog poetskog teksta deo su subjektivnog viđenja u kome se vizija izgubljenog oca, nesnalaženja, preosetljivosti, zamišljenosti i patosa, ovaploćuje kao traganje za korenima sopstvenog bića, za dalekim, davnim uspomnama, izgubljenim u moru podsvesti gde toplina ugašenog detinjstva postaje intelektualni nemir i literarna vokacija” (Palavestra 1998: 141).

tan i nada se da će njegovo sjećanje uticati očevoj društvenoj rehabilitaciji. Brani identitet oca i svoj lični, pred golgotskom provalijom, u kojoj će, poslije vojvođanskog pokolja Jevreja i Srba, januara 1942. godine, njihova porodica otputovati kod očevih rođaka u Mađarsku, gdje će Eduard Sam sa mađarskim Jevrejima biti prognan u geto, i 1944. biti deportovan u Aušvic zajedno sa članovima njegove porodice, od kojih su neki od njih odvedeni u druge koncentracione logore i odakle se nisu vratili.

Milica Dragičević, majka² Danila Kiša krstila ga je sa sestrom Danicom u pravoslavnoj crkvi u Novom Sadu, što ih je spasilo deportacije. Kiš je vjerovao „da će u skoroj budućnosti, ako sve ne ode dođavola, odgovornost pisca biti odmeravana u prvom redu u odnosu na njegov stav prema stvarnosti logora; jednih i drugih podjednako” (Kiš 1990a: 189). Mislio je na logore Aušvic i Kolimu.

To se svakako odnosi na kulturu pamćenja holokausta što, tematske afinitete njegovog djela oduvijek dovodi u vezu sa Borhesom, Nabokovim, Kunderom, Kestlerom, Šulcom, a u nekom smislu i sa Orvelom, i sa Andrićem i Krležom. Šulc i Babelj su odrasli u jevrejskoj tradiciji, a Kiš ju je, kako je sam rekao, proučavao u njemu dostupnoj literaturi.

Što se pak tiče uticaja ovih pisaca na Kiša, Josif Brodskij je u jednom svom govoru na Simpozijumu u Strazburu 1991. godine rekao: „Ipak uticaji po definiciji ustupaju pred talentom, tj. u odnosu na njega su druga violina. Svi smo čitali Babelja, Borhesa i Šulca, ali Danilo Kiš je napisao knjigu *Bašta, pepeo*” (Brodskij 2010: 5).

Kiš je, međutim, eksplicitirao da je Kestler jedan od njegovih učitelja i, pozivajući se na njega, objasnio svoje djelo: „Kada bih hteo da sažmem na najkraćem mogućem prostoru ono saznanje koje sam stekao iskustvom, ličnim kao i civilizacijskim, dakle lektirom, saznanje koje čini kvintisenciju moga pisanja, onda bi se to moglo svesti na sledeće: u osmosi ljudskog iskustva ove dve u suštini kontradiktorne pozicije: pozicija „jogija” i pozicija „komesara”. Pozicija „jogija” jeste metafizički i ontološki status, obuzetost poslednjim pitanjima (života i smrti), a ona druga jeste pozicija društvenog bića, čoveka koji metafiziku svodi na sociologiju, nalazeći u društvenom statusu totaliteta bića” (Kiš 1990b: 187).

Kod Kiša se ove dvije krajnosti prepliću u prozi „autobiografskog žanra” u kojima traži smisao života, pitajući se: „odakle sam?”, „ko sam?”, „kuda idem?”

Rečeno u širem smislu značenja, Kišova književna karijera govori o položaju individue u društvu u ekstremnim okolnostima za životni opstanak u kojima se čovjek ikad našao u istoriji čovječanstva. Nije to samo „jedan akt protesta”, kako Starobinski sintetizuje status i ulogu pisca, kod Kiša je porodično-autobiografska tragedija holokausta postala materijal za pisanje.

Književnost se, kao što je poznato, kod pisca javlja još u djetinstvu, kao potreba da zapiše ono što doživljava, jer samo što je zapisano to je i doživljeno. Ovaj aspekt Brodskij je u pomenutom eseju posebno istakao kod Kiša, definišući ga „pjesnikom”, a njegovu prozu, „faktura njegove rečenice, poezija”: „Kišovo

² „Što se tiče majke, i u stvaranju njenog lika preovlađuju, čini mi se, pre književni nego psihološki razlozi. Majka je pozitivan junak, i s toga nisam mogao na nju da primenim u punoj meri blagotvornu ironičnu distancu. Ljubav je odveć patetična, kao i lepota i patnja” (Kiš 1990a: 19).

osjećanje istorije veoma je lično, a osjećanje lične istorije tragično javno. I jedno i drugo posmatrano kroz isto sočivo.”

Mnogostruka evropska polimorfičnost nije udaljila Kiša od svoga podneblja – balkanskog i mitelevropskog – samo je, ako je moguće, potencirala njegovo interesovanje za njih i za njegovo mjesto u tradiciji u kojoj je rođen. Za Kiša Istorija je rat, to jest, Istorija je iskustvo koje se nasljeđuje. Dramatičnost Istorije u Kišovoj poetici pisanja, kontraponira se ironiji, jedna drugom se objašnjavaju i pregnantno djeluju na pamćenje.

Pamćenje nije jedna tehnika kojoj se uči, pamćenje se, kao i Istorija, kod njegovog naroda nasljeđuje. Razlog što se Kišovo djelo danas definiše kao sukob individualnog i kolektivnog iskustva – odnosi se prevashodno na predratna politička strujanja i poslijeratnu ljevicu na vlasti, možda samo iziskuje odgovor na pitanje: da li se Kiš danas može smatrati poslednjim piscem bivše Jugoslavije, poslije Andrića, Crnjanskog i Krleže?

U prvom redu vidi se jasno da je karakteristika Kišovog pamćenja jedna dvostrana medalja, stvarnosti i fikcije koje se isprepliću i koje, u naraciji, imaju isti efekat. Individualnost Kišovog pamćenja doseže u dubine autobiografske prošlosti, a njegovo enciklopedijsko znanje je ušlo u magične krugove sveopšte kulture pamćenja.

U jednom televizijskom intervjuu Kiš je sjećanje na oca, na Eduarda Sama, povezo sa tankim nitima biografske literature: „Moj otac je rođen u zapadnoj Mađarskoj, koja je u to vreme bila u sastavu Dvojne monarchije. Valjda u želji za integracijom, svoje je ime mađarizovao kada mu je bilo trinaest godina. Trgovačku akademiju završio je u Zalaegersegu, rodnom mestu gospodina Viraga, koji će, milošću gospodina Džojša, postati poznat pod imenom Bloom, Leopold Bloom” (Kiš 1990a: 24).

Putovanje u sjećanje jeste prije svega očeva biografija koju pisac dovodi do književnih koincidencija koje su, samo još jedan dokaz, neponovljivosti, pojedinačno svake ljudske sudbine ili, kako kaže Brodskij, „pisanje biografije znači otimanje čovjeka zaboravu, kao što je davanje života čovjeku njegovo otimanje nepostojanju” (Brodskij 2010: 5).

Prozreti u Kišovu „pesimističku koncepciju literature” (definicija je piščeva), vodi, svakako, ka jednom razmišljanju na koje ni naša posthumana epoha nije još našla odgovor. Književna istorija će se baviti i iznalaziti interpretativna rješenja ovakve lirske proze koja, po mišljenju filozofa Agambena, snagom svoje introspekcije predstavlja samog pisca „kao epigonalno biće koje postoji u odnosu na druge” (Agamben 2017: 42).

U krajnjoj istanci, stoga, u svim autobiografijama, i u Kišovom romanu *Bašta, pepeo*, „kao i u svakom životu – mrtvi i živi su saživljeni, tako su bliski i zahtjevni da nije jednostavno razlučiti u kojoj je mjeri prisustvo jednih i drugih različito” (Agamben 2017: 165). Činjenica je, međutim, da u našoj epohi kultura pamćenja sve više zavisi od hronike i sve manje od istorije pa se, na njenu dugotrajnost i ne može računati.

U savremenoj ideologiji banalnosti individuanog pamćenja nema mjesta za kolektivno pamćenje, čime se ono po prirodi stvari, samo od sebe briše i nestaje bez traga. Zato je roman *Bašta, pepeo*, ne samo iskonski model najličnijeg pamćenja nego i pamćenje svih „zaboravljenih sudbina od rođenja”.

ЛИТЕРАТУРА

- Adorno 1994: T. W. Adorno, *Minima moralia*, Torino: Einaudi.
- Agamben 2017: G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano: Nottetempo.
- Brodskij 2010: J. Brodskij, *Predavanje o Danilu Kišu*, Književne novine, 1. mart–1. april 2010 (iz J. Brodskij, Wyklad o Danilu Kišu, *Zeszyzy Literackie*, 2009/4, p. XXVII, 110–112).
- Kiš 1969: D. Kiš, *Bašta, pepeo*, Beograd: Prosveta.
- Kiš 1974: D. Kiš, *Poetika, knjiga druga*, Beograd: Mala edicija ideja, Predsedništvo konfederacije studenata Jugoslavije.
- Kiš 1990a: D. Kiš, *Život, literatura*, Sarajevo: Svjetlost.
- Kiš 1990b: D. Kiš, *Homo poeticus*, Sarajevo: Svjetlost.
- Palavestra 1998: P. Palavestra, *Jevrejski pisci u srpskoj književnosti*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Stevka S. Šmitran

LA CULTURA DEL RICORDO NEL *ROMANZO GIARDINO*, CENERE
DI DANILO KIŠ

Riassunto

Quest'anno sono cinquantacinque anni dall'uscita del romanzo *Giardino*, genere di Danilo Kiš. Romanzo autobiografico, opera „sul destino dei dimenticati dalla nascita”, fa parte della trilogia dalla stessa struttura tematica, che non si impara ma si eredita. La biografia in Kiš è realtà e finzione, percezione dell'eterna necessità di salvare il passato dall'oblio. Poiché le parole dei grandi scrittori hanno l'esperienza”, non c'è dubbio che le parole di Kiš restano pietre miliari nella cultura del ricordo della letteratura serba e mondiale.

Снежана В. БОЖИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 12. 1. 2021.
Прихваћен: 25. 2. 2021.

АУТО/БИОГРАФСКО У НАСТАЈАЊУ И ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА – ДАНИЛО КИШ И АНДРЕАС САМ КАО ЛИТЕРАРНИ ЈУНАЦИ

Полазећи од разматрања удела биографског и аутобиографског у аутофикцијској прози *Моје* Срђана Тешина и у роману *Разбрајалица за Андреаса Саму* Филипа Чоловића, у раду се бавимо питањем значаја који се данас, након свих познатих теоријско-методолошких приступа који представљају тековину двадесетог века (а укључују бројна питања антипозитивистичког и постструктуралистичког преокрета, културолошког заокрета и др.), као и различитих интерпретативних пракси с почетка новог миленијума, придаје биографском приступу, не само као делу методологије тумачења већ публикованог књижевног дела него и као подстицају на оригинално уметничко стваралаштво. Данило Киш је у том смислу парадигматичан – однос факата и фикције он сам третира као једно од базичних ауто/поетичких питања, а његов *идентитет* (схваћен широко – емпиријски, поетички, стваралачки, културолошки...) на различите начине уписан је у бројна савремена књижевна остварења. С полазиштем у Кишовој реченици о животним и књижевним истинама као илузијама које се „прожимају у толикој мери да ту повући јасну границу једва да је могућно”, у раду (на примеру наведених текстова Тешина и Чоловића) настојимо да омеђимо и испитамо управо тај међупростор који настаје између поменутих *илузија*, с циљем да утврдимо какав значењски „вишак вредности” се у њему може открити.

Кључне речи: биографски приступ, аутобиографија, фактографско, фиктивно, аутофикција, ауто/поетика, идентитет.

*...писаћу само тако као да ми од тога зависи живот и само
оно што бих дозволио да ми тупим ножем урежу у кожу.
(Тешин, Моје)*

Наше размишљање о вредности ауто/биографског приступа и његовој реактуелизацији у савременом методолошком контексту своје исходиште има у бављењу методиком наставе књижевности, у којој су ова питања често присутна. Познати су методички постулати о неопходности методолошког плурализма у настави књижевности, о томе да се „методологија не одаби-

* snezana.bozic@filfak.ni.ac.rs

ра него се ствара”, али и да је „писац најбољи методичар” (Николић 2006: 29). У фази припремања за наставну интерпретацију књижевног текста увек је потребно одредити који је то пожељан и потребан ниво заступљености података о његовом аутору, као и на који начин ће се ти подаци доводити у везу са конкретним књижевним делом које се тумачи на часу. Зато из домена практичног ово питање лако прераста у теоријско и постављамо га имајући у виду све познате теоријско-методолошке приступе који представљају тековину двадесетог века, а укључују и проблематику антипозитивистичког и постструктуралистичког преокрета, културолошког заокрета и др., као и различите интерпретативне праксе с почетка новог миленијума. Ово сложено питање, научно и стручно, постаје нарочито важно у наставним разговорима о ствараоцима попут Лазе Лазаревића, Лазе Костића, Владислава Петковића Диса и других, незаобилазно када је реч о Данилу Кишу. Овако начелно постављен проблем, додатно се усложњава уколико је, као у Кишовом случају, ауто/биографско, тј. фактографско важна поетичка детерминанта (имплицитно и експлицитно). Дати методички контекст неодвојив је од научног (и то, примарно, оног који се тиче методологије књижевнонаучних истраживања³), па ће истраживачки потенцијал ове проблематике бити, делимично, испитан у овом раду.

Срђан Тешин⁴ и Филип Чоловић⁵ својим делима *Моје* и *Разбрајалица за Андреаса Сама* вишеструко актуализују проблем присуства и улоге ауто-биографског и биографског у књижевноуметничком тексту. Оба остварења, Тешинова аутофикцијска проза и Чоловићев роман, објављена су 2019. године и чврсто су, мада на различите начине, повезана с делом Данила Киша, нарочито с трокњијем *породичног циркуса*. Код Чоловића је та веза експлицитнија, наглашена насловним истицањем имена једног од главних јунака Кишове прозе, Андреаса Сама, као и чињеницом да се у овом роману јављају само два лика – Писац и Андреас Сам, а да је главна тема смрт Писца; по свему је, у роману, јасно да се иза имена и лика Писца крије личност (и дело) Данила Киша. У делу Срђана Тешина успостављају се другачији типови интертекстуалних веза, али је један од кључних јунака његове аутофикције такође Киш, највише као песник, у чијем се *одустајању од поезије*, у својевр-

³ Књижевнонаучне методе у настави постају стручне или специјалне методе, чинећи (уз комуникационе и логичке) део наставне методологије.

⁴ Срђан Тешин (Мокрин, 1971), студирао филозофију и комуникологију у Београду, дипломирао на поетици кратке приче. Припада групи „поетички разуђене генерације постмодернистички опредељених писаца у најширем значењу речи, различитих сензибилитета”, виђен и као нови-стари настављач борхесовско-павићевских мистификација (Брајовић 2009: 92). Аутор је једанаест књига, међу којима се издвајају наслови: *Сјајан наслов за пантомиму* (1997), *Антологија најбољих наслова* (2000, 2013), *Казимир и други наслови* (2003), *Кроз пустињу и прашину* (2005, 2008), *Куварове клетве и друге задости* (2006, 2014), *Испод црте* (2010), *Приче с Марса* (2015) и *Гори гори гори* (2017), добитник значајних књижевних награда и признања, превођен на десетак европских језика.

⁵ Филип Чоловић (Београд, 1978), филмски и телевизијски редитељ, сценариста и писац. Аутор је већег броја запажених и награђиваних документарних филмова, радио-драма, неколико сценарија за различите телевизијске форме, режисер играних серијала и два телевизијска филма. Објавио је две књиге поезије, збирку приповедака *Најбољи од свих светова* (2011), романе *У ђаволој кожи* (2008) и *Зима без брата* (2015).

сном стваралачко-поетичком и животно-емпиријском паралелизму, огледају наратор и његова мајка – главни ликови Тешиновог остварења. Останемо ли доследни амблематици Кишове прозе, рећи ћемо да је књига *Моје* кенотаф у спомен, овога пута не оцу, већ мајци – Песникињи, покушај да се оживе њени „литерарни светови” (Тешин 2019: 169), али, истовремено, исписивање и додатно профилисање сопствених стваралачких и, шире, животних принципа. Утолико се *ауто* као префикс у одређењу Тешинове прозе може читати и као ознака својеврсне еготичне усмерености текста, чему потпору даје и сам назив дела – *Моје*, који наратор овако објашњава: „Причу о прожимању мог књижевног дела са делом Данила Киша, уз откриће везе између судбоносних имена наших прерано умрлих мајки Милица, назвао сам ‘Моје мајке’ и објавио је у више верзија и на више места, али као да сам је писао за ову књигу” (Тешин 2019: 15).

У том смислу, није без значаја ни разматрање самог појма аутофикције, који се јавља као основна жанровска одредница Тешинове прозе; покушаји и тешкоћа његовог дефинисања најбоље сведоче о комплексности односа фактичко – фиктивно, како у чину стварања тако и у процесима рецепције и интерпретације ауто/биографски заснованих књижевних дела. У којој мери се појмови аутофикције и аутобиографије преклапају, а у чему се разликују? Од Сержа Дубровског, који ће 1977. године први пут употребити неологизам *аутофикција*, гледишта су се мењала и мање или више релативизовала у односу на аутобиографију⁶ с једне, и роман у првом лицу с друге стране. „Према минималном консензусу, аутофикција би била ознака за ’неку врсту’ текста који се налази ’негде између’ аутобиографије и романа у првом лицу. Око свега осталог, од питања фикционалности аутофикције (које свакако није без значаја за термин који у себи већ садржи реч *фикција*), до питања њеног статуса као књижевног жанра, постоје несугласице” (Душанић 2012: 797). У коначници бројних релевантних разматрања⁷ како би се дошло до решења постављеног проблема (релација аутобиографија – аутофикција – фикција), заправо у немогућности његовог прецизног и дефинитивног разрешења, сложићемо се са ставом да би се „особеност аутофикције [...] можда могла тражити у рефлексивности читаочевог става, односно својеврсном померању фокуса са приче о нечијем животу на начин на који је она исприповедана”

⁶ Класична аутобиографија одређује се као „ретроспективни прозни текст којим нека стварна особа приповеда сопствено живљење” (Лежен према Дувњак Радић 2011: 16).

⁷ Упоредјујући аутофикцију са аутобиографским романом, Хелга Швалм (Helga Schwalm) указује на то да је, као жанр, аутобиографија „еволуирала [...] из документарног, али ипак ’конструисаног’ аутодијегетичког приповедања у коме самосвесни субјекат испитује сопствени идентитет и трајекторију сопственог развоја”. Без обзира на своју документарну заснованост, она је „ипак конструисана, или фикционална, по својој природи”. Управо у томе Швалм и види нераскидиву везу аутобиографије и фикције, јер, као и аутобиографија, и аутофикција је једна врста ’текстуалног *само-стварања*” (Швалм према Игњатовић, Петковић 2019: 501, 504). Сам Дубровски је појмом аутофикције одредио своје дело *Fils* (1977), „аутобиографију која не потписује хронологију збивања, али садржи романескни метод писања, [а] дугује свој фиктивни оријентир стилу и изразу, при чему се не поништава веродостојност приче. Венсан Колона (Vincent Colonna) идеју аутофикције не своди на романсијерску слободу израза, већ је проширује и дефинише као ’књижевно остварење којим писац од себе сачињава фиктивног јунака, притом чувајући свој стварни идентитет” (Исто, 505).

(Душанић 2012: 808). И заиста, код Тешина, у рецепцијском фокусу је, пре свега, начин на који се око фактографски веродостојног губитка мајке и поседовања њене рукописне песничке заоставштине плете сложена књижевна прича, у потпуности интертекстуално заснована. Та вишеструка интертекстуална повезивања онога што је *моје* (лично и породично) са оним што ми/нам по сродности духа, али и неким фактуално-емпиријским огледањима и препознавањима припада, бројна књижевна преплитања, уплитања и разјашњавања, стављају у други план присутне аутобиографске и биографске чињенице, везане за живот наратора, његову мајку, породицу и шири социјални контекст, као и временски опсег њима захваћен. Ипак, значај емпиријских чињеница никако није секундаран – оне су чворишта без којих приче не би ни било; истовремено, иако испричана прича своје утемељење има у емпирији, она надраста живот из кога извире, творећи, као и сваки уметнички текст, од појединачног опште, а од личног – универзално.

Код Чоловића су, за разлику од Тешина, питања биографског и аутобиографског удаљена од грађанске биографије аутора, али повезана с начином на који он уметнички интерпретира и обликује живот и дело Данила Киша, односно како повезује (раздваја) оно што је код Киша тешко одвојиво – стварно и фиктивно; из тога се рађа жанровски неупитно остварење – роман, производ знања, емоције и чисте фикције, особено по томе што, у свету новостворене приче, у потпуно исту раван (ликова) ставља познатог писца и његовог јунака, оживљавајући их својим стваралачким духом и доводећи их у занимљиву, за читаоца делимичо загонетну, али интерпретативно подстицајну везу. Својим романом Чоловић, између осталог, подсећа да се ентитети (унутар) нашег духа, и кад припадају различитим категоријама, могу (у чину стварања или само мишљења) повезивати сасвим слободно, у складу са оним шта нам и на који начин значе, јер су они подједнако егзистентни, живи, у хијерархији коју им управо наш дух (мисао, емоција) одређује.

Поред онога што оба поменута књижевна текста (Тешиних и Чоловићевих) сама по себи у естетском смислу нуде, њихова рецепција код читаоца снажно евоцира не само знања о животу и делу Данила Киша, него и емоционалне отиске похрањене при сваком ранијем читању Кишових остварења; из свега до сада реченог јасно је да се након читања Тешина и Чоловића питања о вредности биографског и аутобиографског, о њиховом активирању, о симбиотичком односу и уделу фактографског и фиктивног у стваралачком чину, као и у чину рецепције, сама намећу, у различитим микроконтекстима. Један од њих је и Кишово дело на које оба савремена остварења реферирају.

Познато је и у критичкој литератури добро проучено колико је однос књижевног текста и живота важан када је реч о стваралаштву Данила Киша, односно колико Кишово дело може бити парадигматично за разматрање тог односа; сам писац третира га као једно од базичних аутопоетичких питања. У *По-етици* Киш каже: „Раздвојити удео биографскога у неком делу је тешко, чак немогуће, јер онај једини који би то могао знати, сам писац, и он ће у једном тренутку побркати, по логици ствари, по моћи уобразиље, шта је стварно а шта домишљено у једном делу, макар то били и мемоари, а камо

ли када је реч о литератури” (Киш према Делић 1995: 120). Животне и књижевне истине су илузије које се „прожимају у толикој мери да ту повући јасну границу једва да је могућно” (Киш 2007: 198). Таквим прожимањима устројава се један нови *идентитет*, хибридни – спој (емпријске) личности (аутора) и књижевног лика, текстуализовани ентитет који не дозвољава раздвајање чињеничног и фикцијског, али омогућава да се, без нарушавања аутентичности (личности, односно ликова), они међусобно додатно сенче и осветљавају. Међупростор настао у пресеку поменутих *илузија* (животних и књижевних истина), испуњен је значењским „вишком вредности”, односно новоствореним *књижевним чињеницама* које, у чину рецепције, добијају нова, приширена и продубљена значења. Зато овај важан аспект Кишовог књижевног опуса представља захвалан оквир за тумачење Тешинове и Чоловићеве прозе – њихових поступака фикционализације, сигнала фикционалности и фактографије у тексту и др.

Чињеница да је Кишов идентитет (схваћен широко – емпиријски, поетички, стваралачки, културолошки...) на различите начине уписан у бројна савремена књижевна остварења, овде добија посебну тежину, јер оба текста којима се бавимо тај идентитет преиспитују и, на одређени начин, изнова креирају. Пишући о Чоловићу, Тешин подсећа на причу „Смрт Данила Киша” (2012) чији је аутор књижевник и сликар Димитрије Поповић⁸ и поентира: „Данило Киш је, дакле, живео смрт у својој литератури, али ће се испоставити, такође, да је и његова стварна, физичка смрт – колико и његов необичан, митологизовани живот – с временом постала изазовна тема у овдашњим књижевностима за немали број савремених аутора” (Тешин 2019а: 156). Тешин примарно мисли на Филипа Чоловића, али и на себе. Кишов живот, његова смрт и његово дело уграђени су на тај начин у темеље, али и целокупне грађевине уметничких светова и идентитета ликова који израстају из новостворених метатекстова.

Сва наведена питања отварају и она која се тичу профила читаоца способног да оствари „пуну комуникацију” с текстом који чита (или, како би Киш рекао, „праву/културну/књижевно-уметничку рецепцију”), сличну оној коју су остварили аутори Тешин и Чоловић у сусрету са Кишом, али и да истовремено успостави одговарајући однос према прототекстовима (Кишовим остварењима). Овде заправо говоримо о најмање две читалачке позиције – о ситуацији у којој тзв. обавештени читалац Киша, вођен сопственим стваралачким нагоном, након рецепције иде корак даље и упушта се у озбиљну игру са прочитаним (и доживљеним). То је читалац-стваралац (какви су Тешин, Чоловић, Поповић), а лектира/прочитано представља легитимно поље стваралачке имагинације и мотивације. Потом, то је и ситуација у којој сада читалац Тешиновог и Чоловићевог књижевног дела (назовимо га секундарним) успоставља троструке везе – 1) са Тешиним и Чоловићем, 2)

⁸ „Портрет писца који је мајсторски претапао факта и фикцију прожима стварно и имагинарно. Гледа ли стога Данило Киш у велику тајну смрти која га је озарила, тајну с којом ће заувек нестати? Након смрти остају нијеме ријечи његове литературе. Читајући их ускрсавамо писца” (Поповић 2015).

са Кишом и, на крају, 3) на релацији прототекст-метатекст(ови), тј. Киш – Чоловић – Тешин, у различитим варијантама. (Све ове релације могу се и даље усложњавати, нпр. Тешин пише нови текст о Чоловићевом роману и сл.). Рекло би се да евидентна неопходност интеретекстуалног приступа у свим рецепцијским варијантама имплицира познавање биографског и ширег контекста у коме су дати текстови наста(ја)ли, јер се једино тако отвара могућност њиховог пуног разумевања.

За визуелни мото нашег истраживања могао би се узети добро познат цртеж приложен као део текста Кишовог *Пешчаника* „где око види белу вазу, вазу или пешчаник, или путир, све док дух – воља? – не открије да је та ваза празнина, негатив, дакле привид, да су позитивна и, дакле, стварна она два идентична профила, она два лика окренута лицем један према другом, [...] као у огледалу [...] како би оба лика била стварна, а не само један, јер у противном онај други би био само одраз, одјек оног првог, и тада више не би били симетрични, не би били чак ни стварни; [...] па стога та два лика, после дужег посматрања једнако се приближавају један другом, као у жељи да се споје, да потврде своју идентичност” (Киш 2004: 13). Та потврда идентичности, хибридизације идентитета на релацији Данило Киш – Андреас Сам на стваралачки занимљив начин, уметнички успешно, деконструисана је у Чоловићевом роману *Разбрајалица за Андреаса Сама*. Заправо, можда је боље поступак назвати стваралачком реконструкцијом – јер је хибридни идентитет Киш–Сам преобликован, тако да смо од једног добили два књижевна лика. Овај кратки роман састоји се од шеснаест поглавља, која су насловљена према необичним речима из разбрајалице: Ен, Ден, Дина, Ти, Рака, Тина, Ти, Рака, Тика, Така, Елем, Белем, Буф, Триф, Траф, Труф... (Мотив бројанке, разбрајалице, јавља се у Кишовом делу *Лаута и оживљци*, као ехо, уз слику Дунава који тече, мутнозелен, поред ливада.) Већ првом реченицом: „Тог јутра Андреасу су јавили да у Паризу умире његов пријатељ из детињства”, уводи се један од двојице главних јунака; Андреас креће на пут, да би се у париској болници последњи пут сусрео са својим пријатељем, Писцем. У роману су присутна два паралелна тока: први – прати болест Писца који умире у Паризу од рака плућа и коме у посету долази пријатељ по имену Андреас Сам, и други – сећања Писца, низање кадрова из детињства, обележеног Другим светским ратом. Фактографија Кишовог живота фикционализована је тако да омогући креирање дијалога који Писац на самртничкој постељи „води са својим алтерегом, јер Андреас Сам није нико други до сам Киш” (Тешин 2019а: 157). Доминантна наративна стратегија примењена у роману је цитатност, о чему, индиректно, сведочи изабрани мото романа, Пекићеве речи поводом смрти пријатеља писца – да ће, иако пријатеља више нема, „увек остати сеоба из књиге у књигу, дела у дело, из стварности у поезију, из смрти у живот”. Такође, усвајање „кишовског модела поетизованог приповедања” доприноси убедљивости романа. Од наслова, преко комплетне садржине, али и рецепцијског одјека у читаоцу, ово дело покреће готово све аспекте проблематике о којој говоримо; посебно треба нагласити изузетно успешну уметничку транспозицију историјског догађаја из 1942. године, то-

ком новосадских хладних дана, када мађарски војници одводе на губилиште стотине Срба и Јевреја, а међу њима и Едуарда Киша: „У леденом Дунаву је направљена велика рупа, преко које је стајала даска. Људе су, у мањим групама од четворо-петоро, изгонили на ту даску, а онда су пуцали у њих. Тела су падала у ледену воду реке чија их је матица одмах гутала, а она која су испливали на површину један цивил је гурао чакљом под лед. Људи су гледали погубљења својих суграђана, често и најближих сродника, чекајући да и њих одведу на губилиште. Дечаков отац је такође стајао у реду” (Чоловић 2019: 79, 80)⁹.

Стваралачко поступање у аутофикцијској прози *Моје* Срђана Тешина, којим он рудари по животу своје рано преминуле мајке и њеној песничкој заоставштини, уз свест и знање о томе да је још за живота одустала од песничког позвања, препознајемо у оном одломку из Кишовог *Пешичаника* који претходи писму Едуарда Сама сестри Олги, део из „Бележака једног лудака”: „Ако не нешто друго, остаће можда мој материјални хербаријум или моје белешке, или моја писма, а шта је то друго до та згуснута идеја која се материјализовала: материјализован живот, мала, тужна, ништавна људска победа над големим, вечним, божанским ништавилем. Или ће остати макар – ако у великом потопу потоне и све то – остаће моје лудило и мој сан, као бореална светлост и као далек ехо. Можда ће неко видети ту светлост, можда ће чути тај далеки ехо, сенку негдашњег звука, и схватиће значење те светлости, тог светлуцања. Можда ће то бити мој син, који ће једног дана издати на свет моје белешке и моје хербаријуме с панонским биљем (и то недовршено и несавршено, као и све људско). А све што надживи смрт јесте једна мала ништавна победа над вечношћу ништавила – доказ људске величине и Јахвине милости. Non omnis moriar” (Киш 2004: 229, истакла С. Б). Управо Тешин – син – приређује необјављену и одбачену поезију своје мајке, реконструирајући литерарне и друге светове којима је ходила, и у коме је и он, са личним *пртљагом*, имао и има своје место. Наратор/Тешин читаоцу поверава како у својој књизи „намерава(м) да копа(м) по властитим и туђим делима, објављеним и необјављеним, враћајући се својим старим текстовима [...] тако да сад у новом окружењу дају нова читања, али пре свега: претресајући са свих страна једно неугодно питање на које већ унапред знам да не могу дати једностран одговор” (Тешин 2019: 27). Паралеле са Кишом – песником, сином, приређивачем рукописа и сл. није тешко успоставити. Посебно се, у тексту, истичу различити видови примене поступка документарности, на коме Тешин, сасвим у Кишовом маниру, инсистира (цитати, означавање особа које се помињу иницијалима имена и презимена, наводи из новина, каталози

⁹ Код Киша сећање на новосадске „хладне дане” представљено је кинематографским поступком који садржи и метанаративни коментар о перспективи приповедања (видети: Киш 2007: 24). „Управо немоћ да оствари ту перспективу [божанску, прим. С. Б.] и 'ироничну дистанцу' приликом описа масакра на залеђеном Дунаву, када је његов отац неким чудом избегао смрт, главни је разлог што Киш у својим прозама није описао сцену која га је очигледно опседала” (Бечејски 2016: 333).

књига и сл.)¹⁰. Фикционализујући фрагменте сопственог и живота чланова своје породице, с полазиштем у трагичној чињеници страдања мајке (у саобраћајној несрећи), Тешин корача стваралачком стазом коју је некада прошао, па и прокрчио, његов велики претходник и духовни сродник, који „никад није постао песник, јер се уистину као песник родио” (Тешин 2019: 26).

На крају, Тешин и Чоловић, остварењима о којима је било речи, Кишови су следбеници у веровању у „документ, исповест, у игру духа”; то је Кишово „свето тројство” које, уколико није собом обједињено, није ништа друго него сива материја (мемоари, нови роман, историјска грађа). Тек „чаробњачким мешањем” тој материји удахњује се живот и убедљивост. (Киш 1974: 154, 155) Утолико и наша разматрања о уделу ауто/биографског у настајању и тумачењу књижевног текста своје разрешење проналазе управо у прихватању свих – па и позитивистичких – приступа који омогућавају сагледавање различитих аспеката те уметничке убедљивости.¹¹ Књижевност је „фикција стварности”, рећи ће синеаста Клод Ланцман (Cloude Lanzmann, према Делић 1995: 120); у њој је илузија истине, односно читаочева убеђеност у *истинитост онога што чита*, важнија од значењски нестабилног појма – истина. Кишовим речима допуњено: „а шта је друго циљ литературе, сваке литературе, него да увери читаоца у истинитост онога што приповеда, у истинитост свих књижевних наших фантазија?” (Киш 1978: 52).

ЛИТЕРАТУРА

- Бечејски 2016: М. Бечејски, *Есејистика Данила Киша*, одбрањена докторска дисертација (ментор Д. Милутиновић), Ниш: Филозофски факултет.
- Брајовић 2009: Т. Брајовић, *Кратка историја преобиља: критички бедекер кроз савремену српску поезију и прозу*, Зрењанин: Агора.
- Делић 1995: Ј. Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Београд: Просвета.
- Дувњак Радић 2011: Ж. Duvnjak Radić, *Autobiografija, fikcija i ja*, Београд: Službeni glasnik.
- Душанић 2012: Д. Душанић, Шта је аутофикција? *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, 44 (2012), бр. 148, 797–810, Београд: Институт за књижевност.

¹⁰ „Читалац ће ми, верујем, опростити због приповедачке успорености, али држим да ћу **објективно** реконструисати **непостојећу** књижевну биографију своје мајке само ако најпре кренем од оно мало сачуване документарне грађе и фактографских података [...]. Задржаћу се – из књижевних, али и фетишистичких разлога – на потврђеним чињеницама, које већ деценијама закупаљају моју **маншту**” (Тешин 2019: 37, истакла С. Б).

¹¹ Када овај закључак доведемо у везу с методичким/наставним контекстом, од кога смо, у уводном делу рада, кренули, јасно је да се њиме, индиректно, још једном потврђује оправданост уважавања принципа методолошког плурализма у настави књижевности, а тиме и разрешава упитаност о вредности ауто/биографског приступа, у науци и настави.

- Игњатовић, Петковић 2019: С. Игњатовић, М. Петковић, Аутор и аутофикција у роману *Карта и територија* Мишела Уелбека, *Филолог*, XI (2019), 20, 499–519.
- Киш 2007: Д. Киш, *Живот, литература*, Сабрана дела Данила Киша (прир. М. Миочиновић), Београд: Просвета.
- Киш 2004: Д. Киш, *Пешчаник*, Београд: НИН, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Киш 1990: Д. Киш, *Горки талог искуства* (прир. М. Миочиновић), Београд: БИГЗ, СКЗ, Народна књига.
- Киш 1978: Д. Киш, *Час анатомије*, Београд: Нолит.
- Киш 1974: Д. Киш, *По-етика. Књига друга*, Београд: Мала едиција Идеја.
- Николић 2006: М. Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2015: Zapis Dimitrija Popovića uz portret Danila Kiša: Živio je smrt u svojoj literaturi, *Analitika*, 15. avgust 2015, dostupno na: <https://www.portalanalitika.me/clanak/198503--zapis-dimitrija-popovica-uz-portret-danila-kisa-zivio-je-smrt-u-svojoj-literature> [29. 12. 2020].
- Тешин 2019: S. Tešin, *Moje*, Beograd: Arhipelag.
- Тешин 2019а: С. Тешин, Одбрана од сна и смрти, *Поља*, бр. 520, год. LXIV, (2019), 156–158.
- Чоловић 2019: F. Čolović, *Razbrajalica za Andreasa Sama*, Beograd: Geopoetika.

Snežana V. Božić

AUTO/BIOGRAPHIC IN CREATING AND INTERPRETING A LITERATURE TEXT –
DANILO KIŠ AND ANDREAS SAM AS LITERARY HEROES

Summary

Starting by determining the ratio of biographic and autobiographic in the auto-fiction prose *Mine* by Srđan Tešin and the novel *Counting-out Rhyme for Andreas Sam* by Filip Čolović, this paper addresses the importance that is, after all known theoretical-methodological approaches developed in the 20th century (which include numerous issues of anti-positivistic and post-structuralistic turning points, culturological turn etc.) and various interpretative practices from the beginning of the new millennium, presently assigned to the biographic approach, not only as a part of methodology of interpretation of an already published literature work but also as a stimulus to original art creativity. From this aspect, Danilo Kiš is paradigmatic – he openly treated the relationship between facts and fiction as one of the basic auto/poetic issues, and his *identity* (understood in the broader sense – empirical, poetic, creative, culturological...) is entwined into many modern works of literature in different ways. Starting with the Kiš's sentence on literary and life truths as illusions that are „interwoven so much that it is barely possible to determine a clear limit”, this paper (on the examples of the above-mentioned texts by Tešin and Čolović) attempts to delimit and examine this exact middle ground appearing between the stated illusions, with the goal to determine the „excess value” of meaning that is present inside.

САДРЖАЈ

Снежана В. ЈЕЛЕСИЈЕВИЋ (Београд) „СЛОВО НА ВАЗНЕСЕЊЕ ГОСПОДЊЕ” СВЕТОГ КИРИЛА ТУРОВСКОГ У СРПСКОЈ РУКОПИСНОЈ ТРАДИЦИЈИ	5
Павел РУДЈАКОВ (Кијев) О РЕЦЕПЦИЈИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У УКРАЈИНСКОЈ АКАДЕМСКОЈ НАУЦИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ ХХ ВЕКА.....	15
Алла Ј. ТАТАРЕНКО (Љвјив) УКРАЈИНСКИ ПУТЕВИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ: ОСОБЕНОСТИ (ПОСТ)МОДЕРНЕ РЕЦЕПЦИЈЕ	23
Сања Ј. ПАРИПОВИЋ КРЧМАР (Нови Сад) ЗАПАЖАЊА О КОМПАРАТИВНОЈ СЛОВЕНСКОЈ МЕТРИЦИ У СПИСИМА О СТИХУ И ПРЕПИСЦИ СВЕТОЗАРА ПЕТРОВИЋА	33
Љиљана М. БАЊАНИН (Торино) ОД СУМАТРЕ ДО ДНЕВНИКА О ЧАРНОЈЕВИЋУ: ЦРЊАНСКИ НА ИТАЛИЈАНСКОМ.....	43
Оксана МИКИТЕНКО (Кијев) ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКА ПАРАДИГМА САВРЕМЕНЕ СЛАВИСТИЧКЕ ФОЛКЛОРИСТИКЕ: ИСКУСТВО МЕЂУНАРОДНОГ СЛАВИСТИЧКОГ ЦЕНТРА.....	55
Бошко Ј. СУВАЈЦИЋ (Београд) О НЕКИМ АСПЕКТИМА ИЗУЧАВАЊА НАРОДНЕ КЊИЖЕВНОСТИ НА НАУЧНОМ САСТАНКУ СЛАВИСТА У ВУКОВЕ ДАНЕ (1971–2020).....	67
Gabriella SCHUBERT (Јена) ПРИПОВЕДАЊЕ О ЧАКУ НОРИСУ НА ИНТЕРНЕТУ У ЈУГОИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ, ПОСЕБНО У СРБИЈИ.....	75
Соња Д. ПЕТРОВИЋ (Београд) УСМЕНА ТРАДИЦИЈА И СРЕДЊОВЕКОВНА ИСТОРИЈА У ТРОНОШКОМ РОДОСЛОВУ (ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ОДНОСА ИЗМЕЂУ УСМЕНЕ И ПИСАНЕ КЊИЖЕВНОСТИ).....	85

Валентина Д. ПИТУЛИЋ (Косовска Митровица) ДЕМОНОЛОШКО ПРЕДАЊЕ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ (ТЕРЕНСКО ИСТРАЖИВАЊЕ)	95
Бранко Р. ЗЛАТКОВИЋ (Београд) ИСТОРИЈА ПРИЈАТЕЉСТВА – ВУК КАРАЦИЋ И СИМА МИЛУТИНОВИЋ САРАЈЛИЈА	107
Саша Д. КНЕЖЕВИЋ (Пале) ТУРСКИ ЈУНАЦИ У ПЈЕСМАМА ТЕШАНА ПОДРУГОВИЋА И ФИЛИПА ВИШЊИЋА	119
Горан П. КОРУНОВИЋ (Београд) ВЕСЕЛА ПЕСНИЧКА „НАУКА”: КОМПАРАТИВНИ ПРИСТУП ПЕСМАМА У ВЕЗАНОМ СТИХУ БОРИСЛАВА РАДОВИЋА И ИВАНА СЛАМНИГА	129
Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ (Нови Сад) СРПСКА ДРАМСКА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У ЖАНРОВСКОМ СИСТЕМУ	143
Душица М. ПОТИЋ (Ниш) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ Просторно-временске инверзије и њихов смисао	153
Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ (Београд) ТРОМПЛЕЈСКА БИЋА ФИКЦИЈЕ	163
Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ (Ниш) МОДЕЛИ РЕЦЕПТИВНОГ ОДГОВОРА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ	173
Мина М. ЂУРИЋ (Београд) ПОЛА ВЕКА ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИХ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ И МУЗИКЕ	185
Јелена В. ЈОВАНОВИЋ (Ниш) НАРАТОЛОШКИ ПРИСТУП ПОЕЗИЈИ: ЗА И/ИЛИ ПРОТИВ НА ПРИМЕРУ ТУМАЧЕЊА <i>КАРАНТИНА</i> РАШЕ ЛИВАДЕ	199
Соња В. ВЕСЕЛИНОВИЋ (Нови Сад) ШТА КАЖЕ „ТАТА” ЕЛИОТ? Т. С. ЕЛИОТ КАО КУЛТУРНА ФИГУРА У ВИЗУРИ ДВЕЈУ ГЕНЕРАЦИЈА СРПСКИХ ПЕСНИКА/ПЕСНИКИЊА	209
Тамара М. ЉУЈИЋ (Београд) ФИГУРА ВЛАДАРА КАО ОБЈЕДИЊУЈУЋИ ЧИНИЛАЦ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ	219

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ (Косовска Митровица) ИСТОРИЈСКИ ИМПУЛС У „СЕОБИ СРБАЉА” ПЕТРА ПАЈИЋА.....	229
Никола М. БУРАН (Крагујевац) ВРЕМЕ У РОМАНУ <i>ТЕСТАМЕНТ</i> ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА И ПОЕЗИЈИ АУГУСТИНА „ТИНА” УЈЕВИЋА.....	239
Зорица П. ХАЦИЋ (Нови Сад) (АУТО)БИОГРАФСКИ ЕЛЕМЕНТИ У ДЕЛУ МИЛАНА КАШАНИНА.....	247
Игор Д. ПЕРИШИЋ (Београд) КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР СЛОБОДАН ЈОВАНОВИЋ КАО ПИСАЦ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ КУЛТУРЕ	257
Милан Д. АЛЕКСИЋ (Београд) КРИТИЧКА МЕТОДА ПЕТРА ЦАЦИЋА	267
Марко М. РАДУЛОВИЋ (Београд) ЕСЕЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА О СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	277
Ливија Д. ЕКМЕЧИЋ (Стразбур) УТИЦАЈ ДРАМСКЕ ФОРМЕ ЕЖЕНА ЈОНЕСКА НА ДРАМСКУ ФОРМУ У ДЕЛУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА	289
Бранко М. ВРАНЕШ (Београд) СТО ГОДИНА ТУМАЧЕЊА СУМАТРАИЗМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ.....	299
Јасмина М. АХМЕТАГИЋ (Приштина-Лепосавић) ПСИХОЛОШКИ ПРИСТУПИ ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА.....	315
Надија И. РЕБРОЊА (Нови Пазар) ТРАДИЦИОНАЛНА ВЕРОВАЊА У РОМАНУ <i>БИХОРЦИ</i> ЋАМИЛА СИЈАРИЋА	325
Stevka S. ŠMITRAN (Teramo) KULTURA RAMĆENJA U ROMANU <i>VAŠTA, PEPEO</i> DANIŁA KIŠA.....	337
Снежана В. БОЖИЋ (Ниш) АУТО/БИОГРАФСКО У НАСТАЈАЊУ И ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА – ДАНИЛО КИШ И АНДРЕАС САМ КАО ЛИТЕРАРНИ ЈУНАЦИ.....	343

Зборник Научни састанак слависта у Вукове дане
излази једанпут годишње

За издавача:

Проф. др *Бошко Сувајић*

Уредник:

Проф. др *Бошко Сувајић*

Редакција:

Проф. др *Љиљана Јухас Георгиевска*

Проф. др *Бошко Сувајић*

Проф. др *Славо Петаковић*

Проф. др *Предраг Петровић*

Проф. др *Валентина Питулић*

Проф. др *Ана Кречмер*

Проф. др *Герхард Ресел*

Проф. др *Галина Тјатко*

Рецензенти:

Проф. др *Љиљана Јухас Георгиевска*

Проф. др *Јован Делић*, дописни члан САНУ

Проф. др *Снежана Самарџија*

Проф. др *Бошко Сувајић*

Проф. др *Зорица Несторовић*

Проф. др *Славо Петаковић*

Проф. др *Предраг Петровић*

Доц. др *Милан Алексић*

Проф. др *Ана Јаковљевић Радуновић*

Доц. др *Виктор Савић*

Коректор:

Ана Савић

Слободан Новокмет

Графички дизајн:

Биљана Живојиновић

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 978-86-6153-675-5

<https://doi.org/10.18485/msc.2021.50.2>

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082)
82.09(082)

НАУЧНИ састанак слависта у Вукове дане (50 ; 2020 ; Београд)

50. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 16–20. IX 2020. 2,
Српски језик и књижевност данас – теоријско-методолошки аспекти
проучавања, рецепције и превођења / [уредник Бошко Сувајшић]. – Београд :
Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2021 (Београд :
Чигоја штампа). – 355 стр. ; 24 cm. – (МЦЦ, ISSN 0351-9066)
Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. –
Библиографија уз сваки рад. – Summary ; Zusammenfassung ; Резюме.

ISBN 978-86-6153-675-5

- а) Српска књижевност – Зборници
- б) Књижевност – Зборници

COBISS.SR-ID 45455369